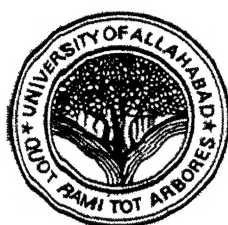


# ‘ ‘ दूसरा सप्तक के कवियों की काव्य-भाषा ’ ’

इलाहाबाद विश्वविद्यालय की डी० फिल्० उपाधि हेतु

प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध सार



निर्देशक—

डॉ० राम कमल राय

(पूर्व प्राध्यापक)

हिन्दी विभाग

इलाहाबाद विश्वविद्यालय इलाहाबाद

शोध कर्ता—

तीर्थ राज राय

इलाहाबाद विश्वविद्यालय इलाहाबाद

2002

अज्ञेय जी के सम्पादकत्व में 'दूसरा सप्तक' सन् 1951 में प्रकाशित हुआ। जैसा कि नाम से ही स्पष्ट है, यह सात कवियों नरेश मेहता, रघुवीर सहाय, शमशेर बहादुर सिंह, भवानी प्रसाद मिश्र, डॉ० धर्मवीर भारती, हरिनारायण व्यास और शकुन्तला माथुर की कविताओं का सकलन है। 'दूसरा सप्तक' के इन सातों कवियों को नयी कविता की शीर्षस्थ कवियों के रूप में देखा और स्वीकार किया जाता है। ये प्रयोगशील काव्यधारा की प्रवहमानता के उतने ही बड़े वाहक हैं, जितना नयी कविता की जमीन के निर्माता। 'दूसरा सप्तक' की कविताएँ उनके रचयिता कवि अपनी सर्वाधिक विशिष्टता की पहचान अपनी काव्य-भाषा के माध्यम से कराते हैं। इस शोध-प्रबन्ध की तैयारी के क्रम में बार-बार जिस विशिष्टता ने शोधकर्त्ता को प्रभावित और अविभूत किया वह इन कवियों की काव्य-भाषा ही थी। काव्य-भाषा के कितने आयाम इन कवियों की काव्य-यात्रा में खुलते हैं वह किसी भी सजग पाठक को चमत्कृत करने के लिए पर्याप्त है। यों तो 'दूसरा सप्तक' की भूमिका में ही अज्ञेय ने सर्वाधिक बल कविता की भाषा पर ही दिया है, किन्तु ये कवि स्वयं अपनी कविता की भाषा इतनी शिद्दत से और मौलिक सर्जनात्मक प्रयास से निर्मित करते हैं कि पाठक इस नयी कविता भाषा को स्वायत्त करने में बहुत गहरी पाठकीय क्षमता का और ग्रहण शीलता की जरूरत महसूस करता है।

प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध को प्रस्तावना और उपसंहार सहित कुल सात अध्यायों में बाँटा गया है। दूसरे से लेकर छठे अध्याय में 'दूसरा सप्तक' के पाँच प्रमुख कवियों— नरेश मेहता, रघुवीर सहाय, शमशेर बहादुर सिंह, भवानी प्रसाद मिश्र और डॉ० धर्मवीर भारती की भाषिक संरचनाओं का एव सवेदनाओं का विस्तृत अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। शेष दो कवियों हरिनारायण व्यास और शकुन्तला माथुर की भाषिक संरचना को प्रस्तावना में ही समेटने का

प्रयास किया गया है। अध्याय सात में उपसंहार शीर्षक से पूरे शोध-प्रबन्ध का निष्कर्ष प्रस्तुत किया गया है।

प्रस्तावना में 'दूसरा सप्तक' में संकलित सातों कवियों द्वारा दिये गये अपने-अपने वक्तव्यों से, उनके भाषा सभी दृष्टिकोणों को उद्घृत किया गया है। यद्यपि 'दूसरा सप्तक' की भूमिका में ही अज्ञेय जी ने शब्द और उसके अर्थ पर एक विस्तृत विवेचना प्रस्तुत की है। किन्तु सभी कवियों ने अपने-अपने वक्तव्यों में अपनी भाषिक संरचना और उसकी बनावट पर प्रकाश डाला है। इन वक्तव्यों से शोध कर्त्ता को इन कवियों की काव्य भाषा को समझने में काफी मदद मिली है। इसी प्रस्तावना में हरिनारायण व्यास और शकुन्तला माथुर की काव्य-भाषा का भी अध्ययन किया गया है। हरिनारायण व्यास की काव्य-भाषा अपने में प्राकृतिक उपादानों को समेटते हुए चलती है। इनकी कविताओं के प्रतीक यथा साध्य जीवन के सान्निध्य से ग्रहण किये गये हैं। जैसा कि उन्होंने स्वयं कहा है— "भाषा जीवन और समाज का एक प्रबल शस्त्र है, किन्तु उसे जीवन से अलग होकर नहीं, जीवन में ही रहना है। यदि कविता की भाषा दुर्वोध रही तो उसका कर्म— अर्थात् लड़ने में मुनष्य का सहायक होना अधूरा ही रह जाता है। इस लिए ग्राम-गीतों के शब्द और लय मुझे प्रिय हैं।" उन्होंने अपनी कविता की भाषा ग्रामीण परिवेश के आस-पास ही रखी। इसमें भारतीय कृषि परम्परा और सम्पूर्ण प्राकृतिक परिसर समाहित है। यद्यपि शकुन्तला माथुर ने कविता अपने को सन्तुष्ट करने के लिए ही लिखी थी, फिर भी इन्होंने भाँति-भाँति के नगरों, रंगीन भवनो, क्लबों नर-नारियों, तेजी से चलते जीवन से लेकर अंधेरी तंग गलियों और सुनसान गांवों तक का चित्र अपनी कविताओं में उकेरा है। जहाँ तक इनकी काव्य-भाषा का सवाल है, वह बिल्कुल सरल, सीधी और जन-जन तक की भावनाओं को वाणी देती हुई दिखाई देती है।

दूसरे अध्याय में नरेश मेहता की भाषिक संरचना एवं संवेदना का विस्तृत अध्ययन किया गया है। नरेश मेहता ने एक जगह रचनाकार के दायित्व के सम्बन्ध में बात करते हुए कहते हैं—“ बिना भोगे कृति रचना नहीं हो सकती। ऐसा भोगना सुन्दरतम् के साथ-साथ विकृतता के साथ भी करना होता है। रचना प्रक्रिया के स्तर पर सुन्दर और विकृति में कोई भेद नहीं होता । इसलिए कलाकार का दायित्व वस्तुतः अपने और रचना के प्रति सम्भव हो सकता है। यह दूसरी बात है कि प्रकारान्तर में वह अन्य के प्रति भी दायित्व पूर्ण हो जाये। इसीलिए कला को मूलतः असंग होना चाहिए।” भाषा को लेकर कवि की दृष्टि को हम उन्हीं के शब्दों में देखें—“ प्रायः तो भाषा के स्तर पर ही अधिकांश कवि, काव्य-श्रोता एवं पाठक काव्यात्मकता की तलाश में रहते हैं। कितने जानते हैं कि काव्य, भाषा को शब्द और अर्थ से मुक्ति दिलाने की प्रक्रिया है। भाषा के बन्धन का नहीं मुक्ति का नाम काव्य है।”

नरेश मेहता की काव्य-भाषा अपनी प्रारम्भिक कविताओं के दौर से ही एक नये प्रकार की वैदिक शब्दावली और औपनिषदिक बिम्ब लोक की तलाश प्रारम्भ कर देती है। ‘दूसरा सप्तक’ की कविताओं में ही ‘जनगरबा चरैवेति’ अथवा ‘उषसः अश्व की वल्गा’ अथवा ‘उषस्’ शृङ्खला की कविताएँ हमें नरेश मेहता के काव्य-भाषा की आगामी रुझान की ओर संकेत करती हैं। ‘उत्सवा’ तक आते-आते नरेश मेहता उस नयी काव्य-भाषा की सिद्ध प्रयोक्ता बन जाते हैं। ‘उत्सवा’ और ‘अरण्य’ की प्रत्येक कविता में हमें एक नयी आभा दिखती है और जैसे एक ललछौही आभा के बीच प्राची का सूर्योदय होता है वैसे ही नरेश मेहता के काव्य-बिम्ब नयी-नयी आभा के साथ पाठक की चेतना के समक्ष प्रकट होते हैं। कवि अपनी चेतना को उस ब्रह्माण्डीय धरातल पर ले जाता है, जहाँ एक सर्वथा चमत्कारी भाषा लोक का अविष्कर्ता बन जाता है।



‘उत्सवा’ की अनेक कविताएँ जैसे— ‘लीला भाव’, ‘प्रार्थना धेनुएँ’ आदि इसी औपनिषदिक बिम्ब लोक को चरितार्थ करने वाली भाषा का उदाहरण हैं।

नरेश मेहता की काव्य-भाषा की दूसरी बड़ी विशेषता उसकी भाववाचकता है। उन्हें यह सृष्टि अपनी भावमयता में ही आह्लादित करती है। प्रत्येक संज्ञा व्यक्तिवाचकता और जाति वाचकता को अति कमित करके अपनी भाववाचकता में ही कवि के लिए अर्थवती होती है। उन्हें वनस्पति उतनी प्रभावित नहीं करती जितनी वानस्पतिकता।

नरेश मेहता की काव्यभाषा का एक दूसरा आयाम उनकी कविता में इतिहास लोक से जुड़ी हुई अनुगूँजों से सम्बन्ध रखती हैं। ‘पिछले दिनो नंगे पैरों’ जैसे कविता संकलन हमें इतिहास के सूने खण्डहरों और गलियारों में ले जाते हैं। जहाँ भाषा और अनुभूति एक तान हो जाते हैं एक लय हो जाते हैं।

प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध के तीसरे अध्याय में रघुवीर सहाय की काव्य-यात्रा और उनकी भाषा की सर्जनात्मकता का विस्तार पूर्वक अध्ययन किया गया है। उनके काव्य संकलनों ‘सीढियों पर धूप में’ ‘आत्महत्या के विरुद्ध’, ‘हँसो-हँसो जल्दी हँसो’, ‘लोग भूल गये हैं’, ‘कुछ पते कुछ चिट्ठियाँ’, ‘एक समय था’— से गुजरते हुए हम एक सुखद आश्चर्य से भरते हुए चले जाते हैं। कैसे अभिधा लक्षणा में बदलती है और कैसे लक्षणा व्यजना में, इसका सम्यक एहसास हमें रघुवीर सहाय की कविताओं से गुजरते हुए होता है। कैसे व्यक्तिवाचक संज्ञा जातिवाचक संज्ञा और जातिवाचक संज्ञा भाववाचक संज्ञा बनने लगती है उसका उदाहरण भी हमें रघुवीर सहाय की कविताओं में मिलता है।

रघुवीर सहाय की काव्य भाषा की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि उन्होंने सामान्य भाषा का काव्यभाषा में रूपान्तरण किया है। बोल-चाल की भाषा को जो तरलता प्रदान की है, जो व्यञ्जकता प्रदान की है, वही उनके काव्य-भाषा की सबसे बड़ी ताकत बन जाती है। साथ ही रघुवीर सहाय की

भाषा, खबर की भाषा है— नितांत, निरावरण और दो टूक। पत्रकार कवि सहाय अखबार में लू और ठड से मतदाता की मृत्यु की खबर रचते हैं और कविता में मृत्यु की ओर बढ़ती हुई जीवन—स्थितियों की खबर। आधुनिक हिन्दी काव्य—भाषा की एक विशेषता उसकी सपाट बयानी है। सपाट बयानी के सर्जनात्मक दोहन का आदर्श उदाहरण रघुवीर सहाय की कविता में दृष्टिगत होता है। ऊपर से देखने पर अत्यन्त सरल तथा गद्यात्मक लगने वाली उनकी भाषा बोलचाल की उस भाषा की समस्त नाटकीयता और तनाव को अपने भीतर समेटे हुए है जो सहज ही वस्तुस्थितियों की विडम्बना का उद्घाटन कर देती हैं। नयी कविता और साठोत्तरी से जुड़े होने के कारण रघुवीर सहाय की कविताओं में व्यंग्यात्मक तेवर अधिक है अपनी सर्जन प्रक्रिया में उन्होंने जिस क्षेत्र को चुना उसमें व्याप्त पाखण्ड ढोंग और व्यर्थ के दिखावे पर व्यंग्य और छींटाकशी की है। यद्यपि रघुवीर सहाय बिम्बवादी नहीं रहे हैं फिर भी उनके काव्य—सृजन में बिम्ब अनायास ही प्रवेश करते गये हैं। उन्होंने स्वीकार किया है कि बिम्ब कविता में जीवनानुभव को रचानात्मक और मूर्तिमत्ता में सम्प्रेषित करने का उपकरण मात्र है।

प्रस्तुत शोध—प्रबन्ध के चौथे अध्याय में शमशेर बहादुर सिंह के काव्य—विकास और उनकी भाषिक संरचना का विस्तृत अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। शमशेर बहादुर सिंह की पूरी काव्य—यात्रा में शोध कर्ता को उनकी काव्य—भाषा की अनेक विशिष्टताओं से साक्षात्कार होता है। शमशेर जितना अपने शब्दों से बोलते हैं उतना ही शब्दों के बीच के अन्तराल से। उनके यहाँ अन्तरालों का प्रयोग केवल एक बात को दूसरे से अलग करने भर के लिए नहीं है बल्कि अनेक तरह से बोलता हुआ भी है। वह कई बार पाठक को आत्मान्वेषण का अवसर देता हुआ दिखाई देता है तो कई बार भाव या अनुभूति को विकसित करता हुआ दिखाई देता है। कई बार वह भावों को

गहरा करता है, कई बार शब्दों की उपस्थिति से उत्पन्न होने वाली भाव सकुलता से बचाता है।

शमशेर की काव्य-भाषा में एक गहरा लयात्मक तत्व विद्यमान रहता है। लय उनके काव्य संवेदना की एक गहरी आन्तरिक सत्ता है। वे लय की सूचना करते हैं और लय का आविष्कार करते हैं। लय में से ही नये-नये अर्थों की सृष्टि होती है। साथ ही शमशेर की काव्य-भाषा में एक विचित्र प्रकार झञ्झनाहट, जैसे उगुली से वीणा के तार छेड़ देने पर होता है, को चरितार्थ करने का प्रयास किया गया है। उनकी काव्य-भाषा अपने ऐन्द्रिय बोध में, अपनी झंकृतियों में, बिजली की भाँति अपनी कौध और प्रकाश में, अपने शब्दों की आवाज और गन्ध में सर्वथा मौलिक लगते हैं। जहाँ वे विल्कुल अभिधा के स्तर पर होते हैं, वहाँ भी उनकी कविता एक विशेष झंकार से भरी हुई होती है, जैसे 'वाम-वाम-वाम दिशा, 'समय साम्यवादी'।

शमशेर की रचना प्रक्रिया जटिल है और अभिव्यक्ति संकेतात्मक। इसीलिए उनके बिम्ब अधिकतर संकुल होते हैं। शमशेर ऐन्द्रिय और अतीन्द्रिय दोनों अनुभूतियों को अपनी रचनाओं में बिम्बों द्वारा प्रस्तुत करते हैं। उनके रचना संसार में शाम, समुद्र दिवस, सूर्य, आकाश, क्षितिज, नदी, धूप, लहरें इत्यादि बिम्बात्मक अभिव्यक्ति पाते हैं। साथ ही शमशेर के काव्य-भाषा की एक बहुत बड़ी विशेषता है कि वह कभी-कभी चित्र बन कर सामने आती है। उसके भीतर बिम्ब या अनुभूति चित्र भाषा में बनकर अवतरित होती है। शमशेर ने भाषा की नजाकत का जो रूप अपनी कविताओं में उकेरा है, वह उर्दू और हिन्दी दोनों का मिला-जुला समन्वित रूप है। उनकी कविताओं में उर्दू और हिन्दी के शब्द इतनी सहजता से एक साथ आते हैं कि रचना प्रक्रिया में यह भेद रह ही नहीं जाता है कि यह उर्दू का शब्द है या हिन्दी का।

इस शोध-प्रबन्ध के पाचवें अध्याय में भवानी प्रसाद मिश्र की काव्य संवेदना और भाषिक संरचना पर प्रकाश डाला गया है। उनकी काव्य-संवेदना के विकास और प्रसार के बीच धसंकर जब हम उनकी काव्य-भाषा की सर्जनात्मक ऋजुता को पर्त-दर-पर्त उधेडकर देखते हैं तो हम न केवल अभिभूत होते हैं, बल्कि आश्चर्य में डूब जाते हैं। कैसे वे भाव दशाओं की विभिन्न सतहों को अपनी भाषा की अलग-अलग पर्तों में रचकर प्रस्तुत करते हैं उसका नमूना उनकी चन्द कविताओं में ही प्रस्तुत किया जा सकता है। जब वे कहते हैं कि जिस तरह हम बोलते हैं, उसी तरह लिखकर एक कोई कवि बन सकता है तो हमें सहसा विश्वास नहीं होता। क्योंकि आधुनिक काव्यभाषा के सन्दर्भ में बार-बार हमें यही समझाया जाता रहा है कि कविता तभी फलीभूत होती है जब हम उसमें प्रतीक, बिम्ब और मिथक के तत्वों को सरल या जटिल तरीके से समाविष्ट कर लेते हैं। किन्तु भवानी प्रसाद मिश्र ने इस सारी अवधारणा को ही अपनी काव्य-भाषा में तोड़ दिया। भवानी प्रसाद मिश्र किस प्रकार शब्द के उस अर्मूत आयाम को निर्मित करते हैं जहाँ शब्द ही शब्दहीनता की स्थिति को प्राप्त कर लेता है और यह शब्दहीनता ही विशेष प्रकार की दूरगामी अनुगूँजों को निर्मित करती है। इन्हीं अनुगूँजों को हम उनकी 'गीत फरोश', 'सतपुडा के घने जंगल' या 'फूल लाया हूँ कमल के' जैसी कविताओं में सुनते हैं। भवानी प्रसाद मिश्र भाषा की ऋजुता को अपने जीवन की ऋजुता से प्राप्त करते हैं। जिसे साधना गहरे अनुशासन की मांग करता है और वह अनुशासन जीवन व्यवस्था से ही जन्म ले सकता है। इस अर्थ में भवानी प्रसाद मिश्र एक ऐसी ऋजु काव्य-भाषा के आविष्कर्ता रहे हैं, जिन्होंने भाषा के साथ-साथ अपने जीवन को भी ऋजु और मौलिक सच्चाइयों से संवलित किया है।

इस शोध-प्रबन्ध के छठे अध्याय में डॉ० धर्मवीर भारती की काव्य-संवेदना और भाषिक संरचना पर प्रकाश डाला गया है। इन्होंने अपने निर्माण और विकास का पथ कतिपय गलियों से गुजर कर ढूँढ़ा है। वे ध्वंस, अनास्था, विघटन आदि के बीच सृजन की पुकार सुनते हैं। उनमें कवि कर्म की पूरी जागरूकता है। भारती की काव्य संवेदना का प्रथम सोपान रूपासक्ति और उद्दाम यौवन के मांसल गीतों का है। दूसरा सोपान उस आन्तरिक संघर्ष का है जहाँ कवि विराट जीवन के बीच दुःख दर्दों में गम्भीर अर्थ ढूँढ़ता है। कवि के निर्माण और विकास का चौथा सोपान उनके जीवन दर्शन और चिन्तन के अनुरूप 'कनुप्रिया' और 'अन्धायुग' में दिखाई पड़ता है।

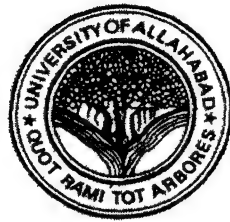
भाषा की धारावाहिकता अविच्छिन्न रूप से भारती की कविता में प्रवहमान है। संस्पर्शिता और प्रवहमानता की दृष्टि से भारती की काव्य भाषा बेजोड़ है। उनके मन में भाषा को लेकर कोई वर्जना का भाव नहीं है। न तो वे उर्दू और फारसी की शब्दावली से परहेज करते हैं। और न ही संस्कृत, तत्सम शब्दों से उन्हें कोई आपत्ति है। उनके सामने एक ही शर्त है कविता की लय और भाषा का प्रवाह। इस बात को वे ही पाठक अच्छी तरह समझेंगे जिन्होंने पहाड़ी नदियों में बहते हुए प्रश्वर पिण्डों को आपस में रगड़-रगड़ कर सुघर और सुडौल होते हुए देखा है। भारती की काव्य-भाषा की एक सघन विशेषता उनका बिम्ब विधान है। भारती ने अपने काव्य में जिस प्रेम, प्रणय, अभिसार, रूपासक्ति और प्रेमाकांक्षा के उद्दाम आवेग के क्षणों को वाणी दी है उनके लिए यह आवश्यक भी हो जाता है कि वे बिम्बों का सघन संयोजन करते। भारती के बिम्बों में काव्यार्थ को प्रसंगानुकूल बनाने की अद्भुत क्षमता है। भारती की काव्य-भाषा की एक महत्वपूर्ण विशेषता उसकी मिथकीय संवेदना है। काव्य भाषा में बिम्ब और प्रतीक की योजना तो महत्वपूर्ण होती ही है, किन्तु मिथकों का सटीक और साभिप्राय प्रयोग काव्य भाषा की उत्कृष्टतम्

विशेषताओं में से एक है। भारती मिथकीय पात्रों के माध्यम से समकालीन समस्याओं से अपने को रूबरू करते हैं। ऐसा करते समय उनकी काव्य-भाषा में विचार और अनुभूति का ऐसा संगुणन हुआ है, जो विरले ही कवियों में दिखाई देता है। भारती की रचनाओं में अतीत केवल पुनरावलोकन मात्र नहीं है, बल्कि उनमें विचार पक्ष के ऐसे अनेक तत्वों का अन्तर्संगुणन लाक्षित होता है, जिसने उन्हें विश्वयुद्धोत्तर हासोन्मुख सभ्यता का दस्तावेज बना दिया है।

प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध के सातवें और अन्तिम अध्याय में इस शोध-प्रबन्ध का निष्कर्ष उपसंहार के रूप में प्रस्तुत किया गया है।

# “ दूसरा सप्तक के कवियों की काव्य-भाषा ”

इलाहाबाद विश्वविद्यालय की डी० फिल्० उपाधि हेतु  
प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध



निर्देशक—

राम कमल राय

डॉ० राम कमल राय

(पूर्व प्राध्यापक)

हिन्दी विभाग

इलाहाबाद विश्वविद्यालय इलाहाबाद

शोध कर्ता—

तीर्थ राज राय

इलाहाबाद विश्वविद्यालय इलाहाबाद

2002

## प्राक्कथन

‘दूसरा सप्तक’ मे सकलित सातो कवि—भवानी प्रसाद मिश्र, शमशेर बहादुर सिंह, नरेश मेहता, रघुवीर सहाय, धर्मवीर भारती, हरिनारायण व्यास और शकुन्तला माथुर अपने जीवन के अन्तिम क्षणो तक सृजनशील बने रहे। यद्यपि बाद के दोनो कवि हरिनारायण व्यास और शकुन्तला माथुर अपनी रचना—धर्मिता के माध्यम से कोई नया महत्वपूर्ण आयाम प्रस्तुत नही कर सके। फिर भी इनमे प्रारम्भ के दिनों में एक सम्भावना तो दिखी ही थी, जिसके नाते ‘दूसरा सप्तक’ मे वे अपनी जगह बनाने में सफल रहे थे। इनमे से एक मात्र जीवित कवि हरिनारायण व्यास आज भी रचनाशील बने हुए हैं।

नयी कविता अथवा ‘दूसरा सप्तक’ के कवियो की काव्य—भाषा का जब हम जिक्र करते हैं तो पुराने बहुत से मानदण्ड कोई अधिक अर्थ नहीं रखते। जैसे—अलंकार, रस, छन्द आदि। किन्तु पारम्परिक शब्दावली मे यदि हम कहे तो शब्द शक्तियो का एक सीमा तक उपयोग किया जाता है, जैसे— अभिधा, लक्षणा और व्यजना। छायावादी काव्य के सन्दर्भ मे तो इन शब्द शक्तियो का बहुत अधिक अर्थ था। किन्तु ‘दूसरा सप्तक’ तक आते—आते ये मानदण्ड पुराने और अप्रासंगिक से हो जाते है। इन कविताओ को प्रतीक, बिम्ब और मिथक की शब्दावली में देखा परखा जाता है। इसमे भी सबसे अधिक सामर्थ्य बिम्ब की ही मानी जाती है।

‘दूसरा सप्तक’ के कवि इस अर्थ में विशिष्ट है कि इनमे से प्रत्येक की काव्य—भाषा दूसरे से काफी भिन्न है। नरेश मेहता की काव्य—भाषा में कमशः मिथकीयता बनती जाती है। प्राचीन भारतीय साहित्य के अनेक मिथकों का वे प्रयोग करते हैं, साथ ही उनकी काव्य—भाषा में एक प्रकार की प्रार्थनामयता और वानस्पतिक चेतना दिखती है। सम्पूर्ण ब्रह्माण्ड उनकी काव्य—संवेदना के परिसर



में डूबता—उतराता है। इसीलिए प्राचीन मिथक और बिम्ब उनकी काव्यभाषा के अभिन्न अंग हैं। भवानी प्रसाद मिश्र की भाषा, सरल, सीधी और प्रवाहमयी है, किन्तु उनकी व्यजनाएँ गहरी हैं। वे मिथको मे तो नहीं जाते, किन्तु अपने वर्तमान को प्रकृति और जीवन से निरन्तर समृद्ध करते हुए ऋजु भाषा का निर्माण करते हैं। रघुवीर सहाय की भाषा भी बहुत सरल, सीधी और अखबारी है। किन्तु उसमें भी गहरी व्यजनाएँ हैं और वर्तमान जीवन की कड़वी सच्चाइयाँ उसमें बहुत ही सहज ढंग से व्यजित की जाती हैं। शमशेर बहादुर सिंह की भाषिक सवेदना बहुत जटिल है। उनकी काव्य—भाषा में एक ऐसा इन्द्र जाल है, जिसे पाठक को अपनी चेतना में उतारना बहुत सरल नहीं होता। उनकी काव्य—भाषा अपनी बिम्बात्मकता और झकृति के लिए जानी जाती है। इसमें एक रेशमी सलवटो की बुनावट होती है जो चेतना में बहती चली जाती है। भारती की काव्य—भाषा में कही अवरोधक तत्व नहीं होता है। न तो उर्दू हिन्दी जैसा कोई भेद होता है और न ही तद्भव तत्सम का। शकुन्तला माथुर और हरिनारायण व्यास की 'दूसरा सप्तक' की कविताएँ स्तरीय हैं और उनकी भाषा भी अपनी विशिष्टताएँ लिए हुए है।

प्रस्तुत शोध—प्रबन्ध के विषय, 'दूसरा सप्तक के कवियों की काव्य—भाषा', चयन से लेकर इसके पूरा होने तक, इस शोध—प्रबन्ध के निर्देशक और मेरे गुरुवर डॉ० रामकमल राय द्वारा दिये सहयोग के प्रति धन्यवाद ज्ञापित करना अथवा कृतज्ञता व्यक्त करना मुझे औपचारिक—सा लग रहा है, क्योंकि बिना उनके उचित निर्देशन के इस शोध—प्रबन्ध को पूरा करना मेरे लिए सम्भव ही नहीं था। हाँ, अपने विभाग के दो वरिष्ठ प्राध्यापक प्रो० सत्यप्रकाश मिश्र और प्रो० राजेन्द्र कुमार जी का मैं जरूर आभारी हूँ जिनका जाने—अनजाने सहयोग मुझे समय—समय पर मिलता रहा है। अपने मित्रो प्रवेश कुमार सिंह, राजेश कुमार सिंह, आनन्द प्रकाश सिंह, उमेश सिंह, अजय त्रिपाठी और 'दादा' तथा घनश्याम

राय के प्रति भी मैं आभार व्यक्त करना चाहूँगा जिन लोगो का प्रोत्साहन, इस शोध-प्रबन्ध के पूरा होने तक, बराबर मिलता रहा है। अपनी पडोसिन डॉ० निशा श्रीवास्तव का भी मैं आभारी हूँ जिनके रोज-रोज के तकाजे ने, इस शोध-प्रबन्ध के जल्दी पूरा होने में कहीं न कहीं मदद जरूर की है। अपने एक और मित्र श्री उपेन्द्र कुमार पाण्डेय का मैं विशेष रूप से आभारी हूँ जिनका न केवल मुझे प्रोत्साहन मिला बल्कि इस शोध-प्रबन्ध के लिए उनके द्वारा आर्थिक मदद भी की गयी ।

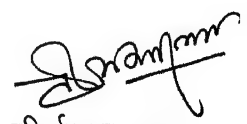
अपने पिता जी, श्री देवप्रभाकर राय के प्रति कृतज्ञता व्यक्त करना, महज औपचारिकता होगी। जिसके लिए मेरा अन्तर्मन गवाही नहीं दे रहा है। उनके द्वारा दिया गया प्रोत्साहन और इलाहाबाद के इस लम्बे प्रवास के दौरान अनवरत दी गयी आर्थिक सुरक्षा ने मुझे मानसिक रूप से तनाव मुक्त रखा, जिसके कारण ही यह शोध-प्रबन्ध पूरा हो सका। अपने परिवार के अन्य सदस्यो भैया, भाभी और छोटे भाई का भी आभारी हूँ, जिनका प्रोत्साहन बराबर मिलता रहा। मैं अपनी जीवन-सगिनी श्रीमती शालिनी राय के प्रति विशेष आभार व्यक्त करना चाहूँगा, जिन्होंने न केवल इस शोध-प्रबन्ध के लिखने में मेरी मदद की बल्कि मुझे कई पारिवारिक जिम्मेदारियों से भी मुक्त रखा।

मैं राजेन्द्र कम्प्यूटर सेन्टर के पिन्टू का भी आभारी हूँ जिनके सहयोग-पूर्ण व्यवहार ने इस शोध-प्रबन्ध को तैयार करने में काफी मदद की है।

इस शोध-प्रबन्ध के लिए अध्ययन सामग्री मैंने इलाहाबाद विश्वविद्यालय के केन्द्रीय पुस्तकालय और हिन्दी साहित्य सम्मेलन तथा इलाहाबाद सग्रहालय से भी प्राप्त की है, इसके लिए मैं इन संस्थानों के कर्मचारियों को धन्यवाद देना चाहूँगा। बस इतना ही।

दिनांक —

15 10.2002

  
तीर्थराज राय

## अनुक्रमणिका

| अध्याय  | पृष्ठ सं० |
|---|-----------|
| एक — प्रस्तावना   | 5—25      |
| दो — नरेश मेहता . औपनिषदिक बिम्ब लोक की भाषा                    | 26—62     |
| तीन — रघुवीर सहाय . समाचार भाषा की काव्यमयता                    | 63—92     |
| चार — शमशेर बहादुर सिंह . काव्य—भाषा की झंकृतियों               | 93—125    |
| पांच — भवानी प्रसाद मिश्र जिस तरह हम बोलते हैं/उस<br>तरह तू लिख | 126—147   |
| छ. — डॉ० धर्मवीर भारती : भाषिक कमनीयता                          | 148—174   |
| सात — उपसंहार   | 175—184   |
| सन्दर्भ ग्रन्थ : सूची   | 185—191   |

## अध्याय - 1

# प्रस्तावना

शताब्दी के तीसरे दशक के अन्त में हिन्दी के कवियों में छायावाद के भाव तत्व और रूप आकार दोनों के प्रति एक प्रकार का असंतोष सा उत्पन्न हो गया था। और धीरे-धीरे यह धारणा दृढ़ होती जा रही थी कि छायावाद की वायवी भाव-वस्तु और उसी के अनुरूप अत्यन्त बारीक तथा सीमित काव्य-सामग्री एवं शैली-शिल्प आधुनिक जीवन को अभिव्यक्त करने में सफल नहीं हो सकते। निःसर्गत उसके विरुद्ध प्रतिक्रिया हुई। भाव-वस्तु में छायावाद की तरल अमूर्त अनुभूतियों के स्थान पर एक ओर व्यवहारिक सामाजिक जीवन की मूर्त अनुभूतियों की मांग हुई तो दूसरी ओर सुनिश्चित बौद्धिक धारणाओं का जोर बढ़ा। और शैली-शिल्प में अत्यन्त सूक्ष्म कोमल काव्य-सामग्री के स्थान पर विस्तृत जीवन की मूर्त-सघन काव्य-सामग्री को आग्रह के साथ ग्रहण किया गया। इसी को दूसरे शब्दों में कहे तो — अब काव्य में कल्पना का समारोह कम हो गया, आध्यात्मिकता क्षीण सी हो गयी, ईश्वर गायब हो गया, संस्कृतनिष्ठ भाषा के मोहबन्ध से भी काव्य को दूर तक मुक्ति मिल गयी।

आरम्भ में इस प्रतिक्रिया का एक समवेत रूप ही दिखाई देता था। कुछ ही वर्षों में इन कवियों के दो पृथक् वर्ग हो गये— एक वर्ग सचेत होकर निश्चित सामाजिक, राजनीतिक प्रयोजन से साम्यवादी जीवन दर्शन की अभिव्यक्ति को अपना परम कवि कर्तव्य समझकर रचना करने लगा। दूसरे वर्ग ने सामाजिक राजनीतिक जीवन के प्रति जागरूक रहकर भी अपना साहित्यिक व्यक्तित्व बनाये रखा। उसने किसी राजनीतिकवाद का दायारा स्वीकार नहीं किया, बल्कि काव्य की वस्तु और शैली-शिल्प को नवीन प्रयोगों द्वारा आज के अनेक रूप, अस्थिर चिर-प्रयोगशील जीवन के उपर्युक्त बनाने की ओर अधिक ध्यान दिया। पहले वर्ग को हिन्दी में प्रगतिवादी और दूसरे को प्रयोगवादी का नाम दिया गया।

प्रगतिवादी काव्य के उद्भव और विकास में छायावाद की शून्य होती हुई व्यक्तिवादी वायवी काव्यधारा की प्रतिक्रिया तो थी ही साथ ही राष्ट्रीय और अन्तर्राष्ट्रीय परिस्थितियाँ भी सहायक हुई थी। एक ओर भारतीय समाज में उभरता हुआ जन सकट था तो दूसरी ओर रूस में मार्क्सवादी दर्शन के आधार पर स्थापित साम्यवाद था, जो वहाँ के विषम संकट और संघर्ष से गुजरे जन-जीवन को बल दे रहा था। भारतीय वृद्धिजीवी एक ओर अपने समाज में उत्पन्न अनेक सामाजिक, आर्थिक, धार्मिक, राजनीतिक विसंगतियों और संकटों को देख रहा था, तो दूसरी ओर वह रूस के उस समाज को देख रहा था जो इन विसंगतियों और संकटों से गुजर कर एक ऐसी व्यवस्था स्थापित कर रहा था जिसमें सामान्य जन-जीवन को महत्ता प्राप्त हो रही थी।

प्रयोगवादी कविता का मूल तत्त्व स्वाभावतः ही काव्य-विषयक प्रयोग अथवा अन्वेषण है। इस वर्ग के कवियों का विश्वास है कि जीवन की तरह ही काव्य भी एक चिर-गतिशील सत्य है, जिसकी वास्तविक साधना शोध, अन्वेषण एवं प्रयोग है। अतएव वस्तु और शैली दोनों ही के क्षेत्रों में ये काव्य के पूर्ववर्ती उपादानों को सन्देह की दृष्टि से देखते हैं और नवीन उपकरणों को आग्रह पूर्वक ग्रहण करते हैं। इसी प्रयोगवादी कविता के अगुआ रहे-अज्ञेय।

‘प्रयोगवाद’ शब्द का प्रयोग सबसे पहले नन्द दुलारे वाजपेयी ने अपने एक निबन्ध ‘प्रयोगवादी रचनाएँ’ में किया है। इस निबन्ध में मुख्यतः ‘तार सप्तक’ की समीक्षा की गयी है। उन्होंने लिखा है “पिछले कुछ समय से हिन्दी काव्य क्षेत्र में कुछ रचनाएँ हो रही हैं, जिन्हे किसी सुलभ शब्द के अभाव में प्रयोगवादी रचना कहा जा सकता है।” यद्यपि अज्ञेय जी ने ‘दूसरा सप्तक’ की भूमिका में वाजपेयी जी का उत्तर देते हुए ‘तार सप्तक’ की रचनाओं को ‘प्रयोगवादी’ कहना स्वीकार नहीं किया है। उन्होंने लिखा है— “प्रयोग का कोई वाद नहीं है। हम वादी नहीं रहे, नहीं हैं। न प्रयोग अपने आप में इष्ट या साध्य

है। ठीक इसी तरह कविता का भी कोई भी वाद नहीं है, कविता भी अपने आप में इष्ट या साध्य नहीं है। अतः हमें 'प्रयोगवादी' कहना उतना ही सार्थक या निरर्थक है जितना हमें 'कवितावादी' कहना'।

(‘दूसरा सप्तक’ ‘भूमिका’. स० अज्ञेय. पृष्ठ-6)

इसी ‘भूमिका’ में ‘तार सप्तक’ के कवियों पर लगाये गये एक और आरोप, कि इन कवियों ने साधारणीकरण का सिद्धान्त नहीं माना है, का उत्तर देते हुए उन्होंने लिखा है कि— “तारसप्तक’ के कवियों पर यह आक्षेप किया गया कि वे साधारणीकरण का सिद्धान्त नहीं मानते। यह दोहरा अन्याय है। क्योंकि वे न केवल इस सिद्धान्त को मानते हैं बल्कि इसी से प्रयोगों की आवश्यकता भी सिद्ध करते हैं।”

(‘दूसरा सप्तक’—‘भूमिका’— पृष्ठ-8)

आगे वह भाषा और शब्द तथा उसके अर्थ के सम्बन्ध पर बात करते हुए लिखते हैं— “जरा भाषा के मूल प्रश्न पर—शब्द और उस के अर्थ के सम्बन्ध पर—ध्यान दीजिए। शब्द में अर्थ कहाँ से आता है, क्यों और कैसे बदलता है, अधिक या कम व्याप्ति पाता है? शब्दार्थ—विज्ञान का विवेचन यहाँ अनावश्यक है, एक अत्यन्त छोटा उदाहरण लिया जाये। हम कहते हैं ‘गुलाबी’ और उससे एक विशेष रंग का बोध हमें होता है। निस्सन्देह इसका अभिप्राय है गुलाब के फूल के रंग—जैसा रंग; यह उपमा उसमें निहित है। आरम्भ में ‘गुलाबी’ शब्द से उसे उस रंग तक पहुँचने के लिए गुलाब के फूल की मध्यस्थता अनिवार्य रही होगी, उपमा के माध्यम से ही अर्थ लाभ होता रहा होगा। उस समय यह प्रयोग चमत्कारिक रहा होगा पर अब वैसा नहीं है। अब हम शब्द से सीधे रंग तक पहुँच जाते हैं; फूल की मध्यस्थता अनावश्यक है। अब उस अर्थ का चमत्कार मर गया है, अब हो अभिधेय हो गया है, और अब इससे भी अर्थ में कोई बाधा नहीं होती कि हम जानते हैं, गुलाब कई रंगों का होता है—सफ़ेद, पीला, लाल

यहाँ तक कि लगभग काला तक। यह क्रिया भाषा में निरन्तर होती रहती है और भाषा के विकास की एक अनिवार्य क्रिया है। चमत्कार मरता रहता है और चमत्कारिक अर्थ अभिधेय बनता रहता है। यो कहे कि कविता के सामने हमेशा चमत्कार की सृष्टि की समस्या बनी रहती है— वह शब्दों को निरन्तर नया सस्कार देता चलता है और वे सस्कार कमश सार्वजनिक मानस में पैठ कर फिर ऐसे हो जाते हैं कि — उस रूप में—कवि के काम के नहीं रहते। 'बासन घिसने से मुलाम्मा छूट जाता है।' कालिदास ने जब रघुवश में कहा था—

“वागर्थाविव संपृक्तौ वागर्थ प्रतिपत्तये।

जगत पितरौ वन्दे पार्वतीपरमेश्वरौ।।”

इस बात को उन्होंने समझा था और इसीलिए वाक् में अर्थ की प्रतिपत्ति की प्रार्थना की थी। जो अभिधेय है, जो अर्थ वाक् में है ही, उस की प्रतिपत्ति की प्रार्थना कवि नहीं करता। अभिधेयार्थ युक्त शब्द तो वह मिट्टी, वह कच्चा माल है जिससे वह रचना करता है, ऐसी रचना जिसके द्वारा वह अपना नया अर्थ उस में भर सके, उसमें जीवन डाल सके।”

(‘दूसरा सप्तक’-‘भूमिका’ पृष्ठ-9-10)

प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में ‘दूसरा सप्तक’ में संकलित सातो कवियों की काव्य-भाषा के साथ ही उनकी काव्य सवेदना पर भी प्रकाश डालने की कोशिश की गयी है। इस कोशिश में शोध-कर्ता कहाँ तक सफल हुआ, यह विवेच्य हो सकता है। इस शोध-प्रबन्ध में पाच कवियों रघुवीर सहाय, नरेश मेहता, डा० धर्मवीर भारती, शमशेर बहादुर सिंह और भवानी प्रसाद मिश्र—पर पाँच अलग-अलग अध्याय में उनकी भाषिक विशिष्टताओं का विस्तार से अध्ययन किया गया है। यह आवश्यक नहीं है कि इन सबकी सारी की सारी विशिष्टता इस शोध-प्रबन्ध में आ ही गयी हो, यद्यपि कोशिश यही रही हैं। ‘दूसरा सप्तक’ के शेष दो कवियों शकुन्तला माथुर और हरिनारायण व्यास पर अलग से कोई



अध्याय न देकर इसी प्रस्तावना में ही आगे उनकी काव्य-संवेदना और भाषिक-विशिष्टता पर प्रकाश डाला गया है। ऐसा करने के पीछे कोई पूर्वाग्रह नहीं रहा है बल्कि इन दोनों कवियों का सृजनात्मक फलक बहुत दूर तक न रहना, रहा है।

‘दूसरा सप्तक’ की ‘भूमिका’ में अज्ञेय जी ने इन सातों कवियों की भाषिक सरचना को रेखांकित करते हुए लिखा है—“यद्यपि सब कवियों में भाषा का परिमार्जन और अभिव्यक्ति की सफाई एक सी नहीं है और अटपटेपन की झाकी न्यूनाधिक मात्रा में प्रत्येक में मिलेगी, तथापि सभी को ऐसी उपलब्धि हुई है जो प्रयोग को सार्थक करती है। ‘प्रयोग के लिए प्रयोग’ इनमें से भी किसी ने नहीं किया है, पर नयी समस्याओं और नये दायित्वों का तकाजा सबने अनुभव किया है और उसी से सबको प्रेरणा मिली है। ‘दूसरा सप्तक’ नये हिन्दी काव्य को निश्चित रूप से एक कदम आगे ले जाता है और कृतित्व की दृष्टि से लगभग सूने आज के हिन्दी क्षेत्र में आशा की नयी लौ जगाता है। ये कवि भी विरामस्थल पर नहीं पहुँचे हैं, लेकिन उनके आगे प्रशस्त पथ है और एक आलोकित क्षितिज-रेखा। गुप्त, ‘प्रसाद’, ‘निराला’, ‘पन्त’, महादेवी, ‘बच्चन’, ‘दिनकर’, इस सूची को हम आगे बढ़ायेंगे तो निस्सन्देह ‘दूसरा सप्तक’ के कुछ कवियों का उल्लेख उसमें होगा। और, फुटकर कविताओं को लें तो, जैसा कि हम ऊपर भी कह आये हैं, एक जिल्द में सख्या में इतनी अच्छी कविताएँ इधर के प्रकाशनों में कम नजर आयेगी।

(‘दूसरा सप्तक’: ‘भूमिका’: पृष्ठ-12)

‘दूसरा सप्तक’ में सकलित प्रायः सभी कवियों ने अपने-अपने वक्तव्यों में अपनी कविता और उसकी भाषिक सरचना पर कुछ न कुछ कहा है भवानी प्रसाद मिश्र ने अपने ‘वक्तव्य’ में लिखा है—“कवि और कविता के बारे में जितनी बातें प्रायः कही और लिखी जाती हैं, उनके आस-पास जो प्रकाशमण्डल खींचा

जाता है और उन्हें जो रोजमर्रा मिलने वाली आदमियों और उनकी कृतियों से कुछ अलग स्वभाव, प्रेरणाओं और सामर्थ्यों की चीज माना जाता है, वैसा कम से कम अपने बारे में मुझे कभी नहीं लगा तो हो सकता है कि मैं कवि ही नहीं हूँ। ..... वर्डस्वर्थ की एक बात मुझे पटी कि 'कविता की भाषा यथा सम्भव बोल चाल के करीब हो।' तत्कालीन हिन्दी कविता की इस ख्याल से विल्कुल दूसरे सिरे पर थी। तो मैंने जाने-अनजाने कविता की भाषा सहज ही रखी। ... 'दूसरा सप्तक' की मेरी कविताएँ मेरी ठीक प्रतिनिधि कविताएँ नहीं हैं। जगह की तगी सोचकर मैंने छोटी-छोटी कविताएँ ही इसमें दी हैं। 'आशागीत', 'दहन-पर्व', 'अश्रु और आश्वास', 'बधा सावन' और ऐसी अन्य लम्बी कविताएँ अगर पाठकों के सामने पेश कर सकता तो ज्यादा ठीक अन्दाज उनसे लगता। बहुत मामूली रोजमर्रा के दुःख-सुख मैंने इनमें कहे हैं, जिनका एक शब्द भी किसी को समझाना नहीं पड़ता। "शब्द टप-टप टपकते हैं फूल से, सही हो जाते हैं मेरी भूल से।" बेशक 'भूल से' ही यह सब मेरे हाथों बन पड़ता है क्योंकि कभी दर्शन, वाद या जिसे टेक्नीक कहते हैं, मैंने नहीं सोचा। बहुत से ख्याल अलबत्ता मेरे हैं, मगर मैं देखता हूँ कि ज्यादातर लोगों के ख्याल भी तो वही हैं—वे अमल भले ही उन ख्यालों के मुताबिक न करते हों। दर्शन में अद्वैत, वाद में गांधी का और टेक्नीक में सहज-लक्ष्य ही मेरे बन जाये, ऐसी कोशिश है।"

('दूसरा सप्तक' 'वक्तव्य' पृष्ठ-21)

शमशेर बहादुर सिंह अपने ऊपर पड़े अन्य लोगों के प्रभावों की चर्चा करते हुए लिखते हैं—"आठवीं के कोर्स में टेनिसन की 'लोटस ईटर्स' कविता थी, एक मजबूर मादक उदासी की चीज। डी०ए०वी० कालेज देहरादून में पं० हरिनारायण मिश्र ने पहले-पहल अँगरेजी कविता के उदात्त सौन्दर्य से मुझे परिचित किया और शीघ्र ही टेनिसन मेरा आदर्श बन गया, और हाईस्कूल

पहुँचते-पहुँचते साथ ही साथ, इकबाल भी। तभी 'परिमल' और 'मतिराम ग्रन्थवाली' के बहाने हिन्दी के नये पुराने काव्य रस का कुछ स्वाद चखा। ठाकुर पर लिखी एडवर्ड टामसन की पुस्तक ने मेरे सामने कविता की जैसे एक दुनिया का द्वार खोल दिया। उस के बाद बहुत मुद्दत तक 'निराला' का 'रवीन्द्र कविता कानन' मेरी अत्यधिक प्रिय पुस्तक रही।

'इलाहाबाद' युनिवर्सिटी में आया तो केदार, नरेन्द्र और वीरेश्वर का साथ मिला, साथ ही कविता की तरफ नया उत्साह। उस समय हमारे भावुक हृदयों में, मैं समझता हूँ, पन्त और महादेवी की कविता एक तूफान की तरह आयी। सन् 33 में मैंने बड़े परिश्रम से 'परिमल' को समझने के लिए नोट तैयार किये। हाली, इकबाल और फानी को खास शौक से पढ़ा। गजले भी कहना शुरू की ...। एक बार क्लास में इलियट और कमिंग्स की दो-एक मशहूर कविताएँ पढ़कर सुनायी गयीं खोखले लोग, लाल मोरचा। सन् 34 की बात है। उन्होंने मुझे कविता में एक विस्तार, एक नयी युक्ति-सी और जीवन के नाटक तत्व का आभास दिया। टेकनीक में एजरा पाउण्ड शायद मेरा सबसे बड़ा आदर्श बन गया।"

(‘दूसरा सप्तक’: पृष्ठ-83-84)

आगे इसी 'वक्तव्य' के 'पृष्ठभूमि' उपशीर्षक में अपनी कविता की भाषिक-सरचना और उसकी बनावट को स्पष्ट करते हुए वे लिखते हैं- "अपनी कविता में मेरी खास कोशिश यह रही है कि हर चीज की, हर भावना की जो एक अपनी भाषा होती है, जिसमें वह कलाकर से बातें करती है, उसको सीखूँ। इस तरह की कोशिश जहाँ-जहाँ भी कामयाब होती देख सका, मैंने उससे असर लिया, ज्यादातर अँगरेजी की मौजूदा कविता से, खास तौर से टेकनकी से।

मेरी भावनाओं पर सबसे गहरा असर पड़ा है परिमल और अनामिका का। पन्त ने भी मुझे पहले-पहल कविता की भाषा दी। उर्दू की गजलियत और

उलझे हुए भावों की सपनों की—सी चित्रकारी और कुछ चलती हुई लयों और इधर आकर बात—चीत के लहजों और उसके उतार—चढ़ाव को भी मैंने अपनी कविता के रूप और छन्द का आधार बनाना चाहा है।”

(‘दूसरा सप्तक’: ‘वक्तव्य’: पृष्ठ—85)

नरेश मेहता ने यद्यपि ‘दूसरा सप्तक’ के लिए लिखे अपने वक्तव्य में अपनी भाषिक संरचना पर कोई खास प्रकाश नहीं डाला है। फिर भी खुद पर की गयी उनकी एक टिप्पणी से उनके कवि व्यक्तित्व और काव्य व्यक्तित्व का सहज ही अनुमान लगाया जा सकता है। “नरेश मूलतः दो तरह का आदमी है: एक तो हर आदमी से दोस्ती करना, पर समाज से बहुत दूर रहना। दूसरे, हर चीज को पीछे छोड़कर चलते जाना, आगे और आगे। आज वह जिस जगह है, छोड़कर चलते जाना, आगे और आगे। आज वह जिस जगह है, वह उसे जहर लगती है।

उसे दो बातें प्रिय रही हैं। पहली तो यह कि वह वैसा ही घूमता रहे जैसा कि उसने बचपन में खानाबदोश लुहारों को अपने बैलों की घण्टियाँ बजाते हुए विन्ध्य की घाटियों में घूमते हुए देखा। क्योंकि उसे एक सजे हुए कमरे से कहीं अधिक किसी तम्बू में केवल पड़े रहना और कुहरे को देखना ज्यादा अच्छा लगता है। और दूसरी यह कि वह लिखे और, आगे लिखे।”

(‘दूसरा सप्तक’ — पृष्ठ—109)

रघुवीर सहाय अपने ऊपर पड़े विल्कुल प्रारम्भिक प्रभावों की चर्चा करते हुए लिखते हैं— “साहित्य—अध्यापक पिता की धर्मभीरुता, सादगी और सहृदयता का मुझ पर गहरा असर पड़ा। यह मैं नहीं कह सकता कि कला के लिए अपनी रुचि मैंने किस एक व्यक्ति से पायी; मगर यह शायद सच है कि पिता की सादगी और केशव तथा ‘हरिऔध’ के साहित्य के प्रति उनकी अरुचि से मैंने बहुत प्रेरणा पायी।”

(‘दूसरा सप्तक’—पृष्ठ—137)

आगे वे लिखते हैं—“आधुनिक कवियों में ‘अज्ञेय’ और शमशेर बहादुर ने जिनकी बौद्धिक आत्मानुभूति और बोधगम्य दूरुहता किसी हद तक एक ही—सा प्रभाव डालती है मुझे अपनी आगामी रचनाओं के लिए काफी तैयार किया है।

कोशिश तो यही रही है कि सामाजिक यथार्थ के प्रति अधिक से अधिक जागरूक रहा जाये और वैज्ञानिक तरीके से समाज को समझा जाये। वास्तविकताओं की ओर ऐसा ही दृष्टिकोण रहना चाहिए और यही जीवन को स्वस्थ बनाये रख सकता था। शमशेर बहादुर का यह कहना मुझे बराबर याद रहेगा कि जिन्दगी में तीनों चीजों की बड़ी जरूरत है: आक्सीजन, मार्क्सवाद और अपनी वह शक्ल जो हम जनता में देखते हैं. . . । मैंने अपनी कविता के इस चरण तक पहुँचते—पहुँचते शैली में ताल और गति के कुछ प्रयोग कर पाये हैं। ताल को साधारण बोलचाल की ताल के जैसा बनाने में कुछ कविताओं में जैसे ‘अनिश्चय’ और ‘मुहँ अँधेरे’ तथा ‘दुघर्टना’ में थोड़ी बहुत सफलता मिली है। हलॉकि उस कोशिश में भी कहीं—कहीं उदूँ की गति की बँधी हुई शैली का सहारा लेना पड़ा है। भाषा को भी साधारण बोलचाल की भाषा के निकट लाने की कोशिश रही है, मगर उसमें भी भाषा की फिजूल खर्ची करनी पड़ी।”

(‘दूसरा सप्तक’— पृष्ठ—138)

डॉ० धर्मवीर भारती अपने बारे में लिखते हैं—“लिखना वी० ए० से शुरू किया और छपना तो बहुत .लेट। दो चीजों की बेहद प्यास है। एक तो नयी—नयी किताबों की ओर दूसरी अज्ञात दिशाओं में जाती हुई लम्बी, निर्जन, छायादार सड़कों की। सुविधा मिले तो जिन्दगी पर धरती की परिक्रमा देता जाऊँ। मुक्त हंसी, ताजे फूल और देश—विदेश के लोक—गीत बहुत पसन्द हैं।”

(‘दूसरा सप्तक’—पृष्ठ—157)

आगे वे लिखते हैं— “भारती का मन कविता में ही रमता है। क्योंकि कविता के माध्यम से ही भारती आज की बेहद पिसी हुई संघर्षपूर्ण, कटु और कीचड़ में बिल बिलाती हुई जिन्दगी के भी सुन्दरतम अर्थ खोज पाने में समर्थ रहा है। कविता ने उसे अत्यधिक पीड़ा के क्षणों में विश्वास और दृढ़ता दी है। कविता भारती के लिए शान्ति की छाया और विश्वास की आवाज रही है। बचपन में जबसे उसने अँगरेजी सीखी तभी से वह समुद्री कविताओं, साहसी नाविकों और समुद्री लुटेरों की कहानियों के पीछे पागल रहता था।... जब उसकी चेतना ने पंख पसारे तब छायावाद का बोल बाला था। उसे लगा कि कविता की शहजादी इन अपार्थिव कल्पनाओं, टेढ़े-मेढ़े शब्द जालों, अस्पष्ट रूपकों और उलझे हुए जीवन-दर्शन की शिलाओं से बंधी उदास जल-परी की तरह कैद है और भारती को चाहिए कि वह उसे उन्मुक्त कर सर्वथा मानवीय धरातल पर उतार लाये ताकि वह फैली-फैली चॉदी की बालू पर आदम की सन्तानों के साथ बेहिचक आख मिचौनी खेल सके, उन के सीधे-साधे सुख-दुख, वासनाओं कामनाओं को समझ सके, उन्हीं की बोली में बोल सके। इसलिए भारती ने सबसे पहले लिखे सरलतम भाषा रंग-बिरंगी चित्रात्मकता से समन्वित साहसपूर्ण उन्मुक्त रूपोपासना और उद्दाम यौवन के सर्वथा मासलगीत, जो न तो मन की प्यास को झुठलाये और न उसके प्रति कोई कुण्ठा प्रकट करे, जो सीधे ढग से पूरी ताकत से अपनी बात आगे रखे। आदमी की सरल और सशक्त अनुभूतियों के साथ-साथ निडर खेल सके, बोल सके।

यो कविता में भारती के पास तूलिका है और वह तारों से रोशनी और फूलों से रंग चुरा कर बात-बात पर चित्र बनाती चलती है। शायद उस की कविता-शैली पिछले जन्म में मिश्र देश की राजकुमारी रही होगी, जिनकी लिपि का हर अक्षर ही एक सार्वग-सम्पूर्ण चित्र होता था। लेकिन भारती को इस बात का ध्यान रहता है कि उस के चित्र आपस में उलझने न पाये और कुल

मिलाकर अपनी बात को पूरे प्रभाव के साथ रखे।... . . . भाषा के प्रश्न को भारती ने अधिक महत्व नहीं दिया। भाषा भाव की पूर्ण अनुगामिनी रहनी चाहिए, बस। न तो पत्थर का ढोका बनकर कविता के गले में लटक जाये और न रेशम का जाल बनकर उसकी पोंखों में उलझ जाये।

(‘दूसरा सप्तक’—पृष्ठ—158, 59—160)

शकुन्तला माथुर अपनी कविता और उसकी भाषिक संरचना को स्पष्ट करती हुई लिखती है— “बचपन से तुकबन्दी और गाने लिखने का शौक था, जिनकी सार्थकता पारिवारिक समारोहों तक ही रही। आरम्भकाल की कुछ रचनाएँ साप्ताहिक ‘अर्जुन’ तथा अन्य छोटे—मोटे पत्रों में अनजाने ही प्रकाशित करा दी थीं। अपने को कवि तथा अपनी रचनाओं को काव्य मानने की गलती बहुत समय तक नहीं की। आज भी कवि की पदवी स्वीकार करने में अत्यधिक सकोच है—कुछ अजीब—सा लगता है।”

(‘दूसरा सप्तक’—पृष्ठ—43)

आगे वे लिखती हैं—“काव्य रचना मैंने अपने ही आप को सन्तुष्ट करने के लिए की थी—एकदम स्वान्तः सुखाय। इसलिए न उसमें किसी विशेष विचार—धारा, आदर्श, टेकनीक, साहित्यिकता, भाषा और भावना की कलात्मकता का विचार उठा, न मुझे प्रचलित विवादों का दृष्टिभेद ही हुआ। इसी कारण सम्भव है कि मेरी कविताओं में काव्य के बहुत से प्रतिष्ठित गुण न हो जैसे—विचारों की गरिमा अथवा छन्द और तुक इत्यादि की सजावट। बहुत—सी रचनाओं में मनमाने छन्द हैं; मनमानी गति है, मनमाना संगीत है, प्रतिष्ठित रीति के अनुसार यह कहिए की नहीं है। मैंने जो कुछ जैसा मन में आया लिखा है, नियमों का कोई विचार ही उत्पन्न नहीं हुआ, इसीलिए मेरी सारी रचनाएँ एक प्रकार से कविता द्वारा अपने को व्यक्त करने का लम्बा प्रयोग हैं।..... कवि की आकांक्षाएँ भावनाएँ इतनी विस्तृत हो कि उनकी सीमा में जन—जन की

भावनाएँ आ सके, यह तभी सम्भव है जब वे भावनाएँ उस के सम्पूर्ण व्यक्तित्व की आवाज बनकर निकले, खोखले प्रचार का आधार लेकर नहीं। वर्ना ऐसी कविता फूहड़ होगी, उस से तो पैम्पलेटो का गद्य ही बेहतर है।”

(‘वक्तव्य’—‘दूसरा सप्तक’— पृष्ठ-44-45)

अपने इसी ‘वक्तव्य’ के प्रारम्भ में वे अपनी कविता की बुनावट को स्पष्ट करते हुए लिखती हैं— “यहाँ मैं घर में बैठे ही भँति-भँति के नगरो , रगीन भवनो , क्लबो, नर नारियों, तेजी से चलते जीवन से लेकर अंधेरी तग गलियों और सुनसान गाँवों तक का चित्र उतार कर मन भर लेती हूँ। पूँजीपति के माल-गोदामो से लेकर मजदूर, कुली, खटबुना, लोहार, ठेलेवाले तक के जीवन में झाक लेती हूँ। काव्य का माध्यम मैंने इसीलिए अनायास अपना लिया और इसे अपना कर मुझे इतना सुख मिला कि मेरे शेष अभावो की पूर्ति हो गयी।”

(‘दूसरा सप्तक’—पृष्ठ-44)

यद्यपि कवियत्री ने अपने को कवि मानने से इकार किया है। किन्तु जब हम उनकी कविताओं को गहराई से पढ़ते हैं, तो ‘वक्तव्य’ में दी गयी, उनकी अपनी काव्य संवेदना की पृष्ठभूमि झूठी पड़ने लगने लगती है। पाठक के सामने एक ऐसी सर्जनात्मक काव्य संवेदना का परिदृश्य उभरकर आता है, जिससे वह अभिभूत हुए बिना नहीं रह पाता। जब पाठक उनकी काव्य-भाषा की सर्जनात्मक अभिव्यक्ति की परत-दर-परत खोलते हुए चलता है तो उसे एक अलग तरह की ही अनुभूति होती है। जिसका नमूना उनकी कुछ कविताओं से प्रस्तुत किया जा सकता है। उनकी एक कविता है— ‘लीडर का निर्माता’।

‘लीडर’ जो शोषक बन बैठा है—

“सजा है

रेशम के पर्दों से ड्राइंग रूम

सोडे से , फिनील से



और गरम पानी से  
 धुल रहे बाथरूम।  
 टावेल रूँए का हाथ में  
 लाण्झी धुला, गोरा—  
 कोठी से निकल रहा बैरा।  
 चपरासी कसे बेल्ट,  
 सेक्रेटरी लिये डायरी,  
 गेट पर कार खड़ी,  
 लोगो का इन्तजार—  
 कौन आ रहा?  
 लीडर आ रहा।

(‘लीडर का निर्माता’-‘दूसरा सप्तक’ पृष्ठ-56)

प्रस्तुत कविता यद्यपि पचासो वर्ष पहले लिखी गयी थी लेकिन आज जबकि संसद में ‘लीडर’ एक दूसरे से हाथा-बाही तक कर लेते हैं, उनका सटीक चित्र खींचती है। एक सामान्य जन के मन में आज के ‘लीडर’ की जो छवि बनी है, वह लगभग यही है जिसको माथुर जी ने अपनी कविता में वाणी दी है। इस कविता को पढ़ते हुए ऐसा लगता है, मानो एक कोई सामान्य व्यक्ति किसी ‘लीडर’ की रहन-सहन देखकर चमत्कृत हुआ हो और किसी अन्य व्यक्ति से उसका वृत्तान्त सुना रहा है। सामान्य बात-चीत में अंग्रेजी के जिन शब्दों का हम बड़े धड़ल्ले से हिन्दी में प्रयोग कर लेते हैं, उन्हीं शब्दों में से ‘ड्राइंग रूम’, ‘टावेल’, ‘बेल्ट’, ‘सेक्रेटरी’ जैसे शब्दों का प्रयोग करके कवियत्री ने अपनी कविता का ढाँचा खड़ा किया है। उनकी एक कविता है—‘‘केसर रंग रंगे आँगन’। जो बिल्कुल दूसरे ही धरातल पर लिखी गयी है। इसमें एक तरह के नैसर्गिक सौन्दर्य की सृष्टि की गयी है—

“सुन्दरियों के गोल बदन  
 लिपटे गुलाल से  
 ज्यो सूरज पर सन्ध्या—बादल  
 जोर जमा खीचे पिचकारी  
 मुरकी जाये नरम कलाई  
 छोड़ फुहारे रंग सब डाले  
 बजे चूड़ियों  
 फिसले साड़ी  
 मसल गये रंग  
 मसल गये तन  
 मसल गयी अब मूठी गोरी  
 किरण उतर कर नभ से आयी  
 आज खेलने को ज्यो होरी।”

(‘केसर रंग रँगे आँगन’, ‘दूसरा सप्तक’; पृष्ठ 50)

प्रस्तुत काव्य पंक्तियों में माथुर जी ने होली खेलते हुए युवतियों का वर्णन बड़े ही तारुण्य बिम्बों से किया है। सुन्दरियों के गुलाब से लिपटे हुए गोल बदन को कवियत्री ने ‘ज्यो सूरज पर सन्ध्या बादल’ के बिम्ब से बाधा है। शाम के सूरज को बादल जब ढक देता है तो उसकी ललाई उन बादलों से झलकती है गुलाल से सने हुए युवतियों के गोल बदन कुछ ऐसा ही आभास दे रहा है। होली खेलते समय तन की सुध नहीं रह जाती। ‘कलाई का मुरकना’, चूड़ियों का बजना, ‘साड़ी का फिसलना’— एक होली का वातावरण ही उपस्थित हो गया है। इस होली के दृश्य को देखने से ऐसा लगता है मानों आकाश से सूर्य की किरणें होली खेलने के लिए उतर आयी हैं। उनकी एक कविता

है—'जिन्दगी का बोझ। जो हिन्दी साहित्य का विश्लेषण करती हुई मालुम पडती है—

रेल के डिब्बे में  
छोटे में छोटा  
बड़े में बड़ा है  
मानवों में भेद  
एक कश खींचता है  
सिगरेट दाब कर  
छोटे से कहता  
गेट डाउन डैम'

x x x

चला जा रहा  
हिन्दी साहित्य  
रेल में बैठ  
दौड़ती कहानी  
क्वॉरियों —सी  
घिसते लेख भी  
पंगु—से, झोली फटी, टुकड़े बिखर रहे।'

(‘जिन्दगी का बोझ’ ‘दूसरा सप्तक’: पृष्ठ—54—55)

यह पूरी—पूरी की कविता हिन्दी साहित्य का पडताल करती हुई मालुम पडती है। एक रेल के डिब्बे में मुसाफिर इकट्ठे बैठे हैं। एक ही साथ यात्रा कर रहे हैं— चाहे वह छोटा हो या बड़ा। फिर भी बड़े—छोटे का भेद साथ—साथ चल रहा है। बड़ा छोटे से कहता है—‘गेट डाउन डैम।’ हिन्दी साहित्य की दयनीय स्थिति का भी बड़े विचित्र ढंग से वर्णन किया गया है जिस प्रकार रेल में सभी

छोटे-बड़े एक साथ चलते हैं उसी प्रकार हिन्दी साहित्य चाहे वह स्तरीय हो या निम्न स्तरीय, रेल की तरह दौड़ रहा है। जिसमें 'क्वारी-सी कहानी' और 'घिसटे लेख' साथ-साथ चल रहे हैं। यहाँ कवियत्री ने एक अलग तरह की भाषिक संरचना निर्मित की है जो कुछ-कुछ व्यंग्य का तेवर लिए हुए है।

अपने साहित्यिक जीवन के प्रारम्भिक क्षणों को याद करते हुए कवि हरिनारायण व्यास लिखते हैं— "कविता की ओर बचपन से रुचि रही। मुझे किरानी की वह दुकान अभी तक याद है, जिस पर बैठकर रात को देर तक गाँव की किसी भी घटना या किसी भी व्यक्ति को लेकर तुकबन्दियाँ सुनाया करता था। मामा पं० गोपी वल्लभ उपाध्याय के बौद्धिक प्रभाव से साहित्य की ओर झुका, फिर उज्जैन में बन्धु गजानन मुक्तिबोध और गुरुवर प्रभाकर माचवे के सम्पर्क से कवि जीवन को चेतना प्राप्त हुई। गिरिजा कुमार माथुर का सहवास भी मेरे जीवन की एक महत्वपूर्ण घटना है।"

(‘दूसरा सप्तक’—पृष्ठ-63)

आगे वे कविता के बारे में लिखते हैं—‘कविता अपनी विशाल अमूर्तता के कारण समाज का व्यापक अनुभूतियों को स्पर्श करने की, उन्हें प्रेरित करने की क्षमता रखती है। इसी से कविता में चिरस्थायित्व और सर्वदेशीयता एवं सर्वलोप्रियता होती है। किन्तु सामाजिक विकास अथवा वातावरण का अन्तर भी उसको नया रूप देने का प्रधान कारण बन जाता है। समाज के विकास से मन की अनुभूतियों को भी विस्तार मिलता है। और मन का विस्तार अपनी अभिव्यक्ति के लिए भाषा में तथा अभिव्यक्ति शैली में भी नयापन जोड़ता है। नये शब्द, नये छन्द और अभिव्यक्ति के लिए नये प्रयोग, कवि के लिए लाचारी हो जाती है। अनुभूतियों का लावा जब पिघल कर फूट पड़ने को उतारू हो जाता है तो फिर प्रचलित मान्यताएँ अपने आप टूट पड़ती हैं और नयी कविता नये संगीत में अवतरित होने लगती है। नयी कविता के लिए नये छन्द उसके

बन्धन नहीं बल्कि उसकी सुविधा होती है, अनुभूति का आकार देने का एक सरल और स्वाभिक मार्ग। इसलिए नये शब्द, और पुराने शब्दों के नये अर्थ, नयी अनुभूतियों की नयी मूर्तियाँ होती हैं, जिन का जन्म सामाजिक व्यक्तित्व से होता है। .. मेरी मान्यताएँ:

1. कविता के प्रतीक यथासाध्य जीवन के सान्निध्य से लिए जाने चाहिए। प्रकृति स्वयं सौन्दर्य की प्रतिमा है। भारतीय कृषक के लिए वह एक वरदान है जो कविता के अन्तर्वाह्य स्वरूप के निखार में योग दे सकता है।
2. भाषा जीवन और समाज का एक प्रबल शस्त्र है, किन्तु उसे जीवन से अलग हो कर नहीं, जीवन में ही रहना है। यदि कविता की भाषा दुर्बोध रही तो उस का कर्म— अर्थात् लड़ने में मनुष्य का सहायक होना— अधूरा ही रह जाता है। इसलिए ग्राम—गीतों के शब्द और लय मुझे प्रिय हैं।
- 3 पुरानी मान्यताओं, पुराने शब्दों, पुरानी कहावतों को नये अर्थ से विभूषित कर के कविता में प्रयोग करने से पाठक की अनुभूतियों को छूने में सहायता मिलती है।

कविता एक सपनों का संसार है। और यह संसार यदि नये जीवन के क्रीडा, नये जगत् की रंगीनी से सिक्त हो तो कवि का कर्म और उसका सामाजिक दायित्व सार्थक हो जाते हैं।”

(‘दूसरा सप्तक’: ‘वक्तव्य’ पृष्ठ—65—66)

जैसा कि इन्होंने अपनी ‘मान्यताएँ में स्वीकार किया है कविता के प्रतीक यथासाध्य जीवन के सान्निध्य से लिए जाने चाहिए’— का पूर्णतया निर्वाह करने की कोशिश की है। उनकी एक कविता है— ‘उठे बादल झुके बादल’। पूरी की पूरी कविता मानों सूखे से त्रस्त पृथ्वी की कहानी कह रही हो—

“उधर उस नीम की कलगी पकड़ने को झुके बादल।

नयी रगत सुहानी चढ़ रही है

सब के माथे पर।  
उड़े बगुले, चले सारस,  
हरस छाया किसानों में।  
बरस भर की नयी उम्मीद  
छायी है बरसने के तरानों में।  
बरस जा रे, बरस जा ओ नयी दुनिया के  
सुख सम्बल।  
पड़े है खेत छाती चीर कर  
नाले-नदी सूने।  
विलखते दादुरों के साथ सूखे झाड़  
रूखे झाड़।  
हवा बेजान होकर सिर पटकती  
रो रही सर सर।  
जमीं की धूल है बदहोश  
भूली आज अपना घर।  
x      x      x  
खड़ी है सिर पे लिए गागर  
तुम्हारी इन्तजार में  
दरद करती कमर, दिल कापता है  
बेकरारी में।  
जहाँ की बादशाही भी जहाँ पर  
सिर झुकाती है  
उन्ही कोमल किशोरी का  
दुखाकर दिल

कभी रस ले सकोगे क्या अरे दिल?

उठे बादल, झुके बादल।

(‘उठे बादल, झुके बादल’ ‘दूसरा सप्तक’ पृष्ठ-70,71)

प्रस्तुत कविता में कवि ने ‘वर्षा न होने’ के की स्थिति का अत्यन्त कुशलता से वर्णन करता है। सारे-के-सारे प्रतीक प्रकृति से ही लिये गये हैं। बादलो में वर्षा की एक हल्की सी आभा दिखाई दे रही है, जिसके कारण वे थोड़ा सा झुक गये हैं। कवि को लगता है कि ये झुके हुए बादल ‘नीम की कलगी’ को पकड़ने के लिए झुक रहे हैं। ‘नीम की कलगी’ से कवि का तात्पर्य उम्मीद की नयी किरणों से है। जिस प्रकार नीम में नयी कलगी है उसी तरह किसानों में भी उम्मीद एक नयी किरण पैदा हो गयी है। वह बादल से कहता है कि ‘ओ नयी दुनिया के सुख सम्बल’ बरस जाओ, ताकि पूरी दुनिया में आशा की एक नयी किरण जागृत हो जाये। पानी के अभाव का बड़ा ही सुन्दर वर्णन कवि ने किया है। गाँव में सूखे की स्थिति में सारे तालाब और पोखरे सूख जाते हैं। ऐसी स्थिति में गाँव की किशोरियाँ पानी लेने जाँय तो कहाँ जायँ। किशोरियाँ सिर पर गागर रखे पानी का इन्तजार कर रही हैं। कवि ने बादल को नायक के रूप में चित्रित किया है। वह कह रहा है कि यदि नायिकाएँ दुखित रहेंगी तो नायक रस ले सकेगा क्या? यहाँ ग्रामीण परिवेश से लिए गये बिम्बों और प्रतीकों का सघन प्रयोग है। कवि की एक दूसरी कविता है—‘नशीला चोंद’।

“नशीला चोंद आता है।

नयापन रूप पाता है।

सवेरे को छिपाती रात अचल में,

झलकती ज्योति निशि के नैन के जल में

मगर फिर भी उजेला छिप न पाता है।

बिखर कर फैल जाता है।

तुम्हारे साथ हम भी लूट ले ये रूप के गजरे

किरण के फूल से गूँथे यहाँ पर आज जो बिखरे।

इन्हीं मे आज धरती का सरस मन खिलखिलाता है।”

(‘नशीला चाद’-‘दूसरा सप्तक’-पृष्ठ-71)

प्रस्तुत काव्य पक्तियों में कवि का एक दूसरा ही भाषिक तेवर दिखाई देता है पिछली कविता में कवि ने जहाँ प्रकृति के कूर रूप को वाणी देता है वही इस कविता में प्रकृति को सौन्दर्य की प्रतिमा के रूप में स्वीकार करता है। यहाँ प्रकृति के माध्यम से प्रेम जैसी मासल अनुभूति को प्राकृतिक बिम्बों के माध्यम से चित्रित किया गया है। ‘नशीला चाद आता है, नयापन रूप पाता है’ से आधुनिकता का स्वर गुन्जरित हो रहा है, साथ ही नव-विकास और नव-विश्वास का संचार भी हो रहा है। रात अपने अचल में सवेरे को छिपाना चाह रही है लेकिन सवेरा है कि वह छिप ही नहीं रहा है। यहाँ कवि ने जिस भाषिक संवेदना का विकास किया है, उससे कोई भी पाठक चमत्कृत हुए बिना नहीं रहता है।

व्यास जी कविताओं में प्राकृतिक उपादनों की झलक-जगह-जगह मिलती है। उनकी कविताओं के बिम्ब और प्रतीक सबके सब प्रकृति-प्रदत्त हैं, जिनका अवगाहन पाठक जगह-जगह करता हुआ चलता है।



नरेश मेहता :  
औपनिषदिक  
विम्बलोक की  
भाषा

“सप्तको और नयी कविता की विशाल सृजन भूमि पर जो कुछ विशिष्टतम कवि व्यक्तित्व अकुरित, पल्लवित एवं विकसित हुए तथा अपने पुष्प गन्ध एवं फल सम्पदा से हिन्दी जगत को परितप्त एवं परिपूर्ण किये, उनमें एक विशिष्ट नाम श्री नरेश मेहता का रहेगा। जिन परिस्थितियों में श्री नरेश मेहता का जन्म एवं प्रारम्भिक विकास हुआ वे अपने आप में इतनी वैविध्यपूर्ण एवं तीखी हैं कि निश्चय ही उनकी आच में तपकर कोई विराट व्यक्तित्व ही निकल सकता था” ।

(‘नरेश मेहता. कविता की उर्ध्वयात्रा’— डॉ० राम कमल राय— पृष्ठ—17)

कवि की अपने व्यक्तित्व पर स्वयं की टिप्पणी है— “नरेश मूलतः दो तरह का आदमी है एक तो हर आदमी से दोस्ती करना, पर समाज से दूर रहना। दूसरे, हर चीज को पीछे छोड़कर चलते जाना, आगे और आगे। आज वह जिस जगह है, वह उसे जहर लगती है। उसे दो बातें प्रिय रही हैं। पहली तो यह कि वह वैसा ही घूमता रहे जैसा कि उसने अपने बचपन में खानाबदोश लुहारों को अपने बैलों की घण्टियाँ बजाते हुए विन्ध्य की घाटियों में घूमते हुए देखा। क्योंकि उसे एक सजे हुए कमरे से कहीं अधिक किसी तम्बू में केवल पड़े रहना और कुहरे को देखना ज्यादा अच्छा लगता है। और दूसरी यह कि वह लिखे और, आगे लिखे।”

(‘दूसरा सप्तक’— स० अज्ञेय— पृष्ठ 109)

स्वयं की इस टिप्पणी से श्री नरेश मेहता के कवि व्यक्तित्व और काव्य व्यक्तित्व का सहज ही अनुमान लगाया जा सकता है। किसी भी कवि व्यक्तित्व पर उसके परिवेश का प्रभाव अनिवार्य है । कवि का एक निजी जीवन होता है, जिसमें उसका प्रेम, सघर्ष, पीड़ा तथा सकल्प विकल्प होते हैं। अपने जीवन के अनुभवों और अनुभूतियों से जुड़कर या युक्त होकर वह सृजन करता है। वास्तव में रचनाकार रचना करते हुए अनुभूति को ही रूपायित करता है। रचनाकार के

दायित्व के विषय में कवि नरेश मेहता का अपना दृष्टि कोण है कि— “बिना भोगे कृति रचना नहीं हो सकती। ऐसा भोगना सुन्दरतम् के साथ-साथ विकृतता के साथ भी करना होता है। रचना प्रक्रिया के स्तर पर सुन्दर और विकृति में कोई भेद नहीं होता। इसलिए कलाकार का दायित्व वस्तुतः अपने और रचना के प्रति सम्भव हो सकता है। यह बात दूसरी है कि प्रकारान्तर में वह अन्य के प्रति भी दायित्व पूर्ण हो जाये। इसीलिए कला को मूलतः असंग होना चाहिए।”

(नरेश मेहता ‘प्रथम फाल्गुन’ पृष्ठ-133)

काव्य की महत्ता को प्रतिपादित करते हुए कि कवि ने अपने एक सकलन ‘अरण्या’ की भूमिका में लिखा है—“ काव्य का स्थान समस्त वैचारिक सत्ता में न केवल सर्वोपरि है, बल्कि अपनी भाववाची सृजनात्मक प्रवृत्ति के कारण उसे परमपद भी कहा जा सकता है। अन्य वैचारिक सत्ताएँ, भले ही वे धर्म, दर्शन, विज्ञान या अध्यात्म की ही क्यों न हो, भाववाची सृजनात्मक न होने के कारण वे किसी न किसी कारण से सीमाएँ हैं। इस अर्थ में काव्य ही एक मात्र निर्दोष सत्ता है। . . . . काव्य ही शब्द शक्ति और प्राण शक्ति दोनों की पराकाष्ठा है। काव्य न तो विज्ञान की पदार्थिक खण्ड दृष्टि है और न ही अध्यात्म की अनासक्त तत्त्वभाषा और योग मुद्रा। यदि काव्य की कोई मुद्रा सम्भव है तो वह अर्धनारीश्वर जैसी ही होगी। लग्न में जिस प्रकार ‘मिथुन’ और राशियों में जिस प्रकार ‘कन्या’ है, प्रतीति और अभिव्यक्ति के क्षेत्र में वही स्थिति काव्य की है। कहा जा सकता है कि सृष्टि, सृष्टि का कारण और सृष्टि की क्रिया का यदि कोई नाम सम्भव है तो वह काव्य है।

(‘काव्य एक शब्द यज्ञ’ : ‘अरण्या’ पृष्ठ-9)

भाषा को लेकर कवि की दृष्टि को हम उन्हीं के शब्दों में देखें—“ प्रायः तो भाषा के स्तर पर ही अधिकांश कवि काव्य-श्रोता एवं पाठक काव्यात्मकता

की तलाश में रहते हैं । कितने जानते हैं कि काव्य, भाषा को शब्द और अर्थ से मुक्ति दिलाने की प्रक्रिया है। भाषा के बन्धन का नहीं मुक्ति का नाम काव्य है। शब्द में निहित अर्थ और सस्कार को जब तक काव्य, जाग्रत नहीं करता, तब तक वह भाषा या शब्द की उपरी सतह शब्दता पर ही टकराता रहेगा। कठिन भाषा या सरल भाषा, शब्द की शब्दता के ही नाम है। काव्य में शब्द और अर्थ का प्रयोग उसके भोक्ता कवि और श्रोता दोनों को ही शब्द और अर्थ से मुक्त होने के लिए होता है। काव्य, भाषा और अर्थ इन तीनों से असंग मन्त्रात्मकता ही शुद्ध काव्यात्मकता है। जिस प्रकार अग्नि, काष्ठ और हविष्य जन्मा होने पर भी वह न लकड़ी है और न हविष्य। उसी प्रकार काव्य शब्द और अर्थ जन्मा होने पर भी वह न शब्द है न अर्थ।”

(‘भूमिका’—‘प्रवाद पर्व’— पृष्ठ—9)

कवि का उदाहरण उसके भाषा सम्बन्धी दृष्टिकोण को काफी दूर तक साफ करता है। उसकी दृष्टि में काव्य भाषा को शब्द और अर्थ से मुक्ति दिलाने की प्रक्रिया है। अर्थात् श्रेष्ठ और सफल काव्य तब चरितार्थ होता है जब काव्य का रचयिता और उसके श्रोता—पाठक शब्द और अर्थ की सीमा का अतिक्रमण करके उस आनन्द की भूमि पर पहुँच जाये जहाँ शब्दार्थ की सत्ता की अनुभूति भी नहीं रह जाय। काव्यानन्द को ब्रह्मानन्द सहोदर शायद इसीलिए कहा गया है।

सर्व प्रथम नरेश मेहता की कविताएँ सकलित रूप से हमें ‘दूसरा सप्तक’ में ही प्राप्त होती हैं। इसमें उनकी कुल दस कविताएँ संकलित हैं। नरेश मेहता की इन कविताओं को नव्यतर रचना शैली द्वारा सुव्यवस्थित कविताएँ कहा जा सकता है। इन कविताओं में उनके प्रकृति प्रेम और प्रगतिशीलता के दर्शन होते हैं। इन रचनाओं की चिन्तन भूमि व्यापक व ऊँची है। ‘किरण घेनुएँ’, ‘उषसः’ ‘अश्व की वल्गा’ में न केवल वैदिक बिम्बों का सुन्दर प्रयोग हुआ बल्कि

शब्दावली भी वैदिक है। इनमें सबसे लम्बी कविता 'समय देवता' है जिसमें प्रकृति प्रेम, प्रगतिशीलता और शिल्प चेतना तीनों एक साथ परिलक्षित होती हैं। अन्य रचनाओं में भारतीय संस्कृति के प्रति लगाव जीवन के प्रति अटूट आस्था, प्रकृति के प्रति गहन आकर्षण तथा जीवन के प्रति यथार्थवादी दृष्टिकोण आदि विशेषताएँ देखी जा सकती हैं।

“समय देवता! आज विदा लो,  
किन्तु तुम्हारे रेशम के इस चमक वस्त्र में  
मिट्टी का विश्वास बांधकर  
भेज रहा हूँ।  
मेरी धरती पुष्पवती है,  
और मनुज की पेशानी के चरागाह पर दौड़ रही है तुफानों की  
नयी हवाएँ।”

(‘समय देवता’: ‘दूसरा सप्तक’ पृष्ठ-133)

‘दूसरा सप्तक’ में संकलित ‘समय देवता’ शीर्षक कविता की इन अन्तिम पक्तियों में कवि की स्वस्थ मानवतावादी चेतना का स्वर मुखरित होता है। इन आशावादी स्वरों में समाज के लिए उसकी आस्था की उत्कट आकांक्षा दिखाई देती है।

‘बनपाखी सुनो (1957)’ कवि का प्रथम स्वतन्त्र काव्य सङ्कलन है। इसमें कुल 27 कविताएँ संग्रहीत हैं। इस संग्रह की लगभग सभी कविताएँ प्रकृति प्रधान हैं। इन कविताओं में कवि कभी बदली का वर्णन करता है। तो कभी मेघा का कभी वर्षा का, तो कभी डाकती सध्या का। प्रकृति का विभिन्न रूपों में वर्णन इस संग्रह में मिलता है। ‘ये हरिण सी बदलियों’ ‘मालवी फाल्गुन’ ‘मेघ पाहुन द्वारे’ ‘पीले फूल कनेर के’ ‘तथा मेघ से पहले’ आदि कविताओं में प्रकृति के माध्यम से रूमानी भावों को भी अभिव्यक्ति मिली है।

हम मिले थे सॉझ थी, तट था यही थी कदलियों।

थी घिरी उस सॉझ कबरी हरिण सी बदलियों॥

(‘ये हरिण सी बदलियों’ ‘बन पाखी सुनो’ पृष्ठ-10)

‘बन पाखी सुनो’ संग्रह में सकलित ‘ये हरिण सी बदलियों’ शीर्षक कविता की इन पक्तियों में आकाश में घिर आयी बदली को देखकर कवि के हृदय पटल पर अचानक वो सन्ध्या उभर आती है, जो उसने अपनी प्रेमिका के साथ गोमती के तट पर बितायी थी। इस संग्रह में कवि ने भाषा और शिल्प के घरातल पर नई शब्दावली का प्रयोग किया है। नये उपमान, नये बिम्ब तथा प्रतीको को वैयक्तिक भावना से अनुरजित किया है। कुछ कविताओं में हिन्दी और बगला का समन्वय भी है।

‘बोलने दो चीड को’ को कवि नरेश मेहता के काव्य-विकास का दूसरा आयाम कहा जा सकता है। यह 1961 में प्रकाशित हुआ था। इसमें कुल 27 कविताएँ सकलित हैं। ‘बोलने दो चीड को’ में कवि का प्रकृति सौन्दर्य शब्द-शिल्प तथा स्वस्थ सामाजिकता की ओर अधिक आकर्षित है। लेकिन कहीं-कहीं व्यंग्य का पुट भी है। यहाँ तक आते-आते कवि का चिन्तन-बोध गहराने लगा था। अब कवि को यह आभास होने लगा था कि जो कल तक अनाम व उपेक्षित रहा है, वही आज स्वीकारा जा रहा है। शीर्ष बन्ध में कवि ने स्वयं स्वीकार किया है – “प्रत्येक नयी अभिव्यक्ति को आरम्भ में विरोध सहना ही होता है, लेकिन बर्चस्व वरेण्य बनकर ही रहता है। कल तक, आज की कविता उपेक्षित थी, लेकिन आज स्वीकृता है। इसका एक मात्र कारण इस काव्य की उपलब्धियाँ हैं, जो समग्र हैं। कल जब ज्वार और भी भ्रान्त होगा तब अधिक गहराईयाँ लक्षित हो सकेगी, व्यक्तिगत भी समष्टिगत भी।”

(‘शीर्षबन्ध’: ‘बोलने दो चीड को’— पृष्ठ-3)

कवि का आशय यह है कि कवि मन ज्यो-ज्यो परिक्व होता जाता है, त्यो-त्यो काव्य मे गहराइयों परिलक्षित होती जाती हैं, काव्य में निखार आता जाता है। यद्यपि इस संग्रह की भी अधिकांश कविताएँ प्रकृतिपरक ही हैं और उनके शिल्प मे प्राकृतिक बिम्बों का प्रयोग किया गया है। 'बोलने दो चीड को', 'एक फाल्गुनी दिन' 'माघ-भूले', 'चाहता', 'सोनपर्वी दिन' आदि कविताएँ प्रकृति चित्रण से सम्बन्धित श्रेष्ठ रचनाएँ है। इन कविताओ मे प्रकृति के प्रति उदात्त दृष्टि कोण है। 'फाल्गुन' कवि को विशेष प्रिय है। इस संग्रह मे फाल्गुन सम्बन्धी छ. रचानाएँ संग्रहीत हैं।

“एक स्तवक की तरह  
टटके फूल वाला धूप भरा दिन  
फाल्गुन का पूरा एक दिन  
हाथो मे लिये चल रहा हूँ  
मैं इसे किसी के द्वार पर  
रख आना चाहता हूँ  
फाल्गुनी दिन फूलो का यह स्तवक  
किसी को समर्पित कर देना चाहता हूँ।”

(‘एक फाल्गुनी दिन’: ‘बोलने दो चीड को’— पृष्ठ— 61)

‘बोलने दो’ चीड को’ संग्रह में संग्रहीत ‘एक फाल्गुनी दिन’ शीर्षक कविता मे भाव विचार और कल्पना का सतुलन है। इसकी भाषा अत्यन्त व्यञ्जनापूर्ण है। इस कविता में फाल्गुन की श्री और समृद्धि तो है ही, समर्पण का भाव भी है।

यह संग्रह कवि की चेतना का ऐसा बिम्ब प्रस्तुत करता है। जिसमें अनेक सौन्दर्य की छवियाँ है कवि की एक निजी विशेषता है, भाषा की समाहार शक्ति, जिसके माध्यम से वह कम से कम शब्दों में अधिक से अधिक बात कह सका

है। इस संकलन में विचार, भाषा, शिल्प सजगता तथा सौन्दर्य बोध परम्परा से जुड़कर नये रूपों में अभिव्यक्त हुआ है।

‘मेरा समर्पित एकान्त’ कवि नरेश मेहता के काव्य-विकास का तीसरा आयाम है। यह संग्रह दो खण्डों में विभक्त है। प्रथम खण्ड में 19 कविताएँ हैं तथा दूसरे खण्ड में ‘समय देवता’ लम्बी कविता है। इस संग्रह की रचनाओं का वातावरण सांस्कृतिक है। इन कविताओं में सांस्कृतिक वातावरण एक आध्यात्मिक और भक्ति भावपूर्ण परिवेश प्रस्तुत करता है। ‘इतिहास के दावेदार’ ‘और कोई है’ प्रगतिशील भूमि पर प्रेरित है। ‘बोलने दो चीड़ को’ में जो एकान्त बोध था, सौन्दर्य का उफनता हुआ ससार था और प्रकृति की जो ताजा छवियाँ थी उसी का विस्तार इस संग्रह की रचनाओं में दिखाई देता है। ध्यातव्य यह है कि कवि का समर्पित एकान्त अकेले उसी का एकान्त नहीं है, उसमें मानव मात्र का एकान्त है। इस संग्रह में कवि जीवन के इतना अधिक निकट आ गया है कि उसमें मानवीय जीवन की एक-एक झांकी मिलती है। इसमें कहीं पीड़ा बोध है तो कहीं मानव जीवन की विडम्बनाएँ कहीं एकान्त है तो कहीं कोलाहल कहीं प्रकृति चित्रण है तो कहीं रहस्य भावना। कवि का प्रकृति के प्रति पवित्रता और स्वस्थता का भाव है। कुल मिलाकर नरेश मेहता में एक गहरा मानवीय सस्पर्श का तत्त्व व्याप्त है।

इस संग्रह की ‘इतिहास के दावेदार’ कविता में साहित्य के क्षेत्र की उस राजनीति को विषय बनाया गया है, जिसके कारण लोग अवसर का लाभ उठाकर साहित्य की ऊँचाईयों को छूना चाहते हैं—

“साहित्य के इतिहास को

नक्शा बना

नेपोलियन मुद्रा में

अपने बन्धुओं को स्थापित करते



प्रदेश जयी भाव से सन्तुष्ट थे।

x       x       x

हम सब इतिहास के गलियारों में  
विजयी सिकन्दर से टहल रहे।”

(‘इतिहास’ के दावेदार” मेरा समर्पित एकान्त’ पृष्ठ 26–27)

‘मेरा समर्पित एकान्त’ संग्रह की ‘इतिहास के दावेदार’ शीर्षक कविता में कवि ने नेपोलियन मुद्रा तथा विजयी सिकन्दर जैसे ऐतिहासिक उपमानों का उपयोग किया है। विजयी सिकन्दर में गर्व सन्तुष्टि का भाव है और नेपोलियन मुद्रा में विजय का भाव यानि कि हम आज झूठी शान शौकत पर गर्व और सन्तोष का अनुभव कर प्रसन्न मन से जीवन बिता रहे हैं।

‘उत्सवा’ एक प्रकार से नरेश मेहता की काव्य संवेदन का सम्पूर्ण सार—सत्त्व प्रस्तुत करता है। कवि की काव्य वैष्णवता का प्रतीकन प्रकृति और ब्रह्माण्ड चेतना के अत्यन्त उत्कर्ष पूर्ण बिम्बों द्वारा इस सकलन की कविताओं में आख्यायित हुआ है।

इस संग्रह में कवि ने ब्रह्म रूप प्रकृति का साक्षात्कार प्रकृति के विभिन्न उपादानों वृक्ष, वनस्पति, दूर्वादल, झरना तथा ओसबिन्दु आदि के द्वारा किया है। प्रकृति के इन उपादानों के माध्यम से कवि ने एक अदृश्य सत्ता की अभिव्यक्ति की है। ‘उत्सवा’ में कवि सर्वत्र मनुष्य और सृष्टि में मंगल की कामना चाहता है। कवि सदा विराट के साक्षात्कार के प्रयत्न में रहा है। ‘उत्सवा’ की रचना कवि की उस मनोभूमि पर हुई है, जहाँ आकर उन्हें यह सृष्टि किसी विराट स्रष्टा की लीला भूमि प्रतीत होती है और जहाँ स्थल—स्थल पर नित्य एक उपनिषद रचा जा रहा है।

‘उत्सवा’ में प्रकृति चेतना का विराट रूप हमें उस समय मिलता है जब पक्षी वनस्पतियों को अपना गान सौपते हैं, उन्हें राग सुनाते हैं और वनस्पतियाँ

अपनी सुगन्ध झरना में प्रवाहित कर देती है और झरने अपने जल की शोभा और प्रवाह समस्त सृष्टि को प्रदान करते हैं। प्रकृति के विभिन्न उपादानों का साक्षात्कार कवि ने 'उत्सवा' में किया है तथा प्रकृति के इस महाकाव्य को ईश्वरीय चेतना का महाकाव्य माना है।

“कितना अपार सुख मिला  
जब किसी ने  
मेरे पुण्यो को फल समझ  
ढेले से तोड़ लिया।  
किसी के हाथो मे  
पुण्य सौप देना ही तो फल प्राप्ति है।”

(‘वृक्ष बोध’— ‘उत्सवा’— पृष्ठ—29—30)

‘उत्सवा’ संग्रह की ‘वृक्ष बोध’ कविता में कवि ने प्रकृति के माध्यम से यह कहना चाहा है कि यदि प्रकृति के अनन्त समर्पण तथा निवेदन का भाव अगर मनुष्य में आ जाए तो धरा का जीवन सार्थक हो जाए। जैसे नदी स्वयं को सौपती है उसी प्रकार पुण्य को सौंपना ही फल प्राप्ति है। कवि का मानसिक धरातल एक ऐसे वृक्ष की भांति जीता है जो अपने पुण्यों का फल भी किसी को सौप देना चाहता है।

कवि नरेश का प्रयास है— प्रकृति के विभिन्न तत्व— पृथ्वी, जल, वायु, अग्नि तथा आकाश, प्रत्येक तत्व की विराटता का विस्तार से वर्णन। इन तत्वों के विभिन्न रूप प्रकृति वानस्पतिकता से सम्बन्धित हैं। पृथ्वी जो किसी के प्रति कृतघ्न नहीं, पात्र—कुपात्र का विचार नहीं करती। पृथ्वी एक भागवत कथा है और दूर्वादल की भाषावरी है, जिसे वनस्पतियों ने तरह तरह के वस्त्र पहना रखे हैं। केवल पृथ्वी ही सबको अर्थ और सन्दर्भ देती है—

“क्योंकि पृथिवी ही

सबको अर्थ और सन्दर्भ देती है।

यह पृथ्वी ही है

जो शून्य को आकाश की सज़ा देती है,

यह पृथ्वी ही है

जो प्रकाश को धूप की सज़ा देती है।”

(‘साक्षात के लिए’. ‘उत्सवा’ पृष्ठ-9)

‘उत्सवा’ संग्रह की ‘साक्षात के लिए’ शीर्षक कविता में कवि ने पृथ्वी को केवल धरती ही न मानकर जीवमात्र की कवच नारायणी माना है। पृथ्वी के कारण ही शून्य को आकाश की सज़ा मिली है। पृथ्वी एक ऐसी कृपा है जो सूर्य, ऋतुओं तथा सारे मानवीय दुःख-सुख को पुष्प गन्ध भाव से समर्पित करती है।

इस सकलन की कविताएँ कवि की वैष्णवी दृष्टि का परिणाम हैं। एक ऐसी वैष्णवी दृष्टि जो वैदिक उपनिषदीय प्रकृति को नये बिम्बों और प्रतीकों के माध्यम से काव्यात्मक साक्षात्कार कराती है। इस संग्रह की कविताओं में कवि का मानस बाहरी जगत के द्वन्द्वात्मक धरातल से बहुत गहरे उतरकर एक ऐसी तन्मयता की स्थिति में आ चुका है, जहाँ उसे या तो प्राचीन मिथक या प्रतीकों की सत्ता अभिभूत किये हुए है या वानस्पतिकता से ओत-प्रोत प्रकृति की सत्ता। अधिकांश कविताओं में ये दोनों लोक एक दूसरे से घुल-मिल गये हैं। और कवि की चेतना उसी लोक में पूर्णतः खो गई है।

‘तुम मेरा मौन हो’ (1982) कविता संग्रह द्वारा एक दृष्टि से कवि ने सर्वथा नवीन भावभूमि तथा विषय को चुनकर अपनी काव्य-चेतना में एक नवीन आयाम जोड़ा है। पुस्तक के शीर्षक के साथ ही काव्य-विषय का सकेत करती हुई एक विशिष्ट पंक्ति है— ‘वैयक्तिक वैष्णवता की कविताएँ’। अपने इस नवीन भावफलक का तादात्म्य अपनी पूर्व चेतना से स्थापित करता हुआ कवि

‘भूमिकावत’ मे कहता है— “शायद इसके पहले कभी कविता को मैंने इतने और ऐसे समग्र रूप मे नही अनुभव किया होगा, तभी तो ‘उत्सवा’ की कविताओ की वैष्णवता और इस सग्रह की कविताओं की वैयक्तिकता, दोनो ही समान रूप से काव्यात्मक निवेदन है। ... .. राग—पाश मे बंधी आसक्ति की ये कविताएँ लिखी जा चुकने पर भी कैसे बारम्बार अपने लिखे जाने के आग्रह के साथ मेरे सामने आरात्रिक बैठी रहती है।”

(‘तुम मेरा मौन हो’. ‘भूमिकावत’ पृष्ठ 9—10)

काव्य—विषय की सूक्ष्माति—सूक्ष्म पकड एव शिल्प रगो की वैष्णव सकुलता की दृष्टि से इस सकलन की कविताएं धर्मवीर भारती की ‘कनुप्रिया’ से आगे की दिशा को सघानित एव सकेतित करती हुई दिखाई देती है। ‘गीतगोविन्द’, ‘श्रीमद् भागवत’, तथा वैष्णव परकीय भाव की सम्पूर्ण रागात्मकता अपने अभिनव कलात्मक उत्कर्ष के साथ इस सकलन की कविताओ में विराज मान है।

“मैं जानता हूँ कि अवश हो जाने पर

तुम्हारे पास

पतझर जैसा मर्मरी निश्वास है

नेत्र कोरो में जल का आशय भी है

और पूर्ण विवश हो जाने पर

अपनी अंगुली की दबाव से

मेरे कन्धे पर लिख जाने के लिए

नितान्त ऐकान्तिक अपनी देह भागवत

की व्यथा है।”

(‘शिलालेख’. ‘तुम मेरा मौन हो’. पृष्ठ— 12—13)

‘तुम मेरा मौन हो’ संग्रह में सकलित ‘शिलालेख’ शीर्षक कविता की ये पंक्तियाँ परम्परित मधुरभाव को नवीन भावशिल्प एवं सवेदन आवेग के साथ व्यजित करती हैं ।

इस संग्रह की कविताएँ सचमुच प्रेम प्रधान ही हैं। जैसा कि कवि ने इस सकलन के ‘भूमिकावत’ में स्वयं कहा है— “यह प्रेम कविताओं का सकलन है।” इन्हें पढ़ने से पता चलता है कि इनमें प्रणयानुभूति एवं प्रणय व्यथा ही अधिक हैं। कहीं-कहीं वैदिक, औपनिषदीय एवं सांस्कृतिक शब्दावली जैसे— कल्पवृक्ष, गन्धर्व, यक्ष, दीक्षा, वैष्णवता आदि अवश्य मिलते हैं। इन कविताओं में कवि की वैयक्तिक प्रेम—पीड़ा नूतन उपमानों तथा प्रतीकों के माध्यम से उदात्त भाव भूमि पर अवतरति हुई है।

कवि का अगला काव्य संग्रह ‘अरण्या’ एक प्रकार से ‘उत्सवा’ की काव्य सवेदना का ही अग्रिम प्रसार है। ‘उत्सवा’ में जीवन उत्सव बनकर सम्पन्न होता है, आक्रोश या क्रन्दन नहीं। किन्तु वानस्पतिका की यह अनुभूति मनुष्य जीवन से पहले प्रकृति के आगम में सम्पन्न होती है। ‘अरण्या’ नरेश जी की उस प्रकृति से मानव-चेतना में रचनात्मक वापसी है। इसमें कवि प्रकृति के पदार्थिक उत्सव में मग्न नहीं है, वह बार-बार अरण्यानी से अपनी धरती पर आने की कामना करता है। नरेश जी ‘अरण्या’ में इसी धरती को ‘पूजा के समय पार्थिव’ बनाने में तन्मय रहे हैं। ‘अरण्या’ की कविताओं में उनका वैचारिक औपनिषदिक वर्चस्व पृथ्वी की निरीह करुणा में घुलकर तरल हो उठा है और सहज से सहज दृश्यों में उनकी कवि दृष्टि ऋषित्व को प्राप्त करने में उद्ग्रीव हुई है।

काव्य मनुष्य को लोकोत्तर बनाने का आह्वान सदा से करता आया है, किसी आचार-विचार से नहीं, शब्द की प्राण-शक्ति का आह्वान करके, शब्द यज्ञ करके। शब्द द्वारा किया गया कवि का यह यज्ञ चेतना की विकास यात्रा की प्रक्रिया है जो देश और काल दोनों का अतिक्रमण कर जाती है। शब्द को

उच्चरित होने को ही मेहता जी यज्ञ कहते हैं। कवि स्वयं इस शब्द यज्ञ में चेतना के सुदीप्त गावाक्षो को खोल रहा है। नरेश जी का शब्द—यज्ञ अर्थ और विचार की आहुति रूप में प्रयुक्त हुआ है।

‘अरण्या’ की कविताएँ पृथ्वी पर केन्द्रित हैं। कवि ने वानप्रस्थी या आरण्यक भाव लेकर अरण्य में प्रवेश नहीं किया है, उसने तो अरण्य को अरण्या भाव अर्थात् फल—फूल से सम्पन्न फलते—फूलते वानस्पतिक रूप में परिणत किया है।

कवि को पृथ्वी सर्वथा एक सुभदा विग्रह लगती है। इसके महास्रोत को मनुष्य पढ़ नहीं पाता। कवि मेहता जी ने कभी पृथ्वी पर मृत्तिकोपनिषद् लिखा देखा तो कभी पंचचामरी महास्रोत। उसकी दृष्टि में पृथ्वी सदा ‘शिव रूपा’, ‘कल्याणरूपा’ ही है। वह कहता है—

“तमु क्यो नहीं समझते कि  
यह विश्वात्मना सृष्टि  
तत्वों की पचधातु की भाषा में लिखा  
एक प्रयोजन है  
पचचामरी छदवाला महास्तोत्र है।  
पृथ्वी के इस उत्सवी सदाशिव विग्रह को  
पुनः रूद्र मत बनाओ  
मत जगाओ तत्वों की इस शांभवी को  
मत जगाओ इस पंचानन को  
मत जगाओ ।”

(‘पंचानन’—‘अरण्या’—पृष्ठ—55)

‘अरण्या’ संग्रह की ‘पंचानन’ शीर्षक कविता में कवि ने बेहद उत्सव भाव से पंचतत्वों की पार्थिव लीला को कविता में उकेरा है। वह बार—बार मना करता

है कि इस ग्रह पर रूद्रभाव न जगाया जाय— किसी भी तत्व में रूद्र का जागरण न हो तभी पृथ्वी 'सदा शिव विग्रह' का रूपायन और सचार लगेगी।

'अरण्या' में नरेश जी की वाणी उदात्त उद्घोष करती है। यहाँ भाषा मन्त्र बनने के अनुष्ठान में आकाश—गंगाओ, प्राचीन प्रकाशों, नवीन ज्योतियों, सौर मण्डलों, समुद्रों आदि की प्राकृतिक सम्पदाओं को शब्दबिम्बित करती छन्दव्यक्तित्व की एक ऐसी भद्र कविता को अवतरित करने में सलग्न है जो विराट या विश्वात्मन् का वहन तो करती ही है, मनुष्य और सृष्टि को आश्वस्ति भी देती है।

औपनिषदिक बिम्बों और मिथकों का इतना सघन और समृद्धि प्रयोग नरेश मेहता के इन दो संकलनों 'उत्सवा' और 'अरण्या' में सम्पन्न हुआ है जो निश्चय ही पाठक को एक दूसरे भाषालोक में ले जाता है। जहाँ एक ओर इस पृथ्वी की वानस्पतिक वैष्णवता है तो दूसरी ओर सम्पूर्ण आकाश में विचरण करती हुई आकाश—गंगाएँ, सूर्य, चन्द्र, निहारिकाएँ उसी वैष्णवता के विराटतर स्वरूप को साकार करता है।

'पिछले दिनों नंगे पैरों'—यह एक ऐसा संकलन है जिसकी कविताओं में मध्यकालीन भारतीय इतिहास के कूर फलक पर मुस्लिम शासकों के निर्मम आंतक से थरथर कापती हुई रक्तरजिता मध्ययुगीन भारतीय संस्कृति का विद्रूप चित्र अंकित किया गया है। असीर गढ़ के बहाने लिखी गयी इतिहास बोध की इन तमाम कविताओं के माध्यम से हमें अंधेरे में थोड़ी—थोड़ी धूप और ताजी हवा भी मिलती है। यही धूप, हवा के झोंके और आकाश के टुकड़े इतिहास की घुटन और रक्तपात के बीच भी मनुष्य को आज तक जीवित रखे हुए हैं।

वास्तव में इस संग्रह की कविताएँ मध्यकालीन जलती हुई ऐतिहासिकता पर नंगे पैरों जैसा चलना ही थी अर्थात् कठिन या कष्टकर कार्य था। इस

सन्दर्भ में नरेश जी ने स्वतः लिखा है —“वस्तुतः ये कविताएँ मध्यकालीन ऐतिहासिकता पर नगे पैरो जैसा चलना थी। इसलिए इस संग्रह की अन्तिम कविता की पहली पंक्ति ‘पिछले दिनो नगे पैरो’ से उपयुक्त भले ही सार्थक न भी सही, दूसरा नाम या सज्ञा, इस संकलन का नहीं हो सकता था।”

(‘पिछले दिनो नगे पैरो’—‘उपक्रमपूर्व’— पृष्ठ—10)

‘असीरगढ़ के किले’ के प्राकृतिक परिदृश्य का वर्णन करते हुए असीरगढ़ के प्रति रागात्मक मोह का उत्स कवि के हृदय में फूट पड़ता है—

“मेरे साथ

यह कैसा असीरगढ़ चला आया है।

जिसके प्रागैतिहासिक एकान्तो ने मुझे भी

अभिषिप्त चिरंजीवी अश्वत्थामा बना दिया है”

(‘असीरगढ़ के किले’. ‘पिछले दिनों नगे पैरो’: पृष्ठ 30)

इस कविता में कवि ने महाभारत के उस मिथक का प्रयोग किया है, जिसके अनुसार आर्चाय द्रोण पुत्र अश्वत्थामा जो चिरजीवी था, द्रोणाचार्य की मृत्यु पर वह विक्षिप्त एवं अभिषिप्त हो गया था। कवि कहता है कि इस असीरगढ़ के प्रागैतिहासिक एकान्तो ने मुझे भी चिरजीवी अश्वत्थामा की तरह व्याकुल सा कर दिया है।

कवि ने इस संकलन की कविताओं में पौराणिक बिम्बों एवं मिथको के माध्यम से अपनी काव्यभाषा को नयी अर्थवत्ता प्रदान की है। उदाहरणार्थ— असीरगढ़ के किले, दरवाजों, दर—दरवाजो एवं अग्रेजी रेजीमेण्ट की मेहराबों का वर्णन करते हुए वहाँ के प्राकृतिक दृश्यों के लिए ‘पितामह,’ ‘अश्वत्थामा’ ‘पाण्डवों के वृक्षासीन अयुधो’ जैसे मिथकीय उपमाने का प्रयोग किया गया है।

‘देखना एक दिन (1990) यह कवि का अन्तिम काव्य संकलन है। इसमें कुल 75 कविताएँ संग्रहीत हैं। इसके शीर्षबन्ध में कवि का कथन है— “इधर के



काव्य सकलनो —‘आखिर समुद्र से तात्पर्य,’ ‘पिछले दिनो नगे पैरो’ या यह सकलन ‘देखना एक दिन’ यदि पूर्व सकलनों से अलग लगते हैं, जो कुछ तो लगते ही हैं तो यह स्वरूपगत या बानकगत ही होगा । मैं किसी उर्ध्व से नीचे आकर अब धरती के ज्यादा निकट हुआ हूँ या लग रहा हूँ, ऐसा मानना वास्तविक न होगा।”

(‘शीर्षबन्ध’ ‘देखना एक दिन’ पृष्ठ— 2)

यद्यपि भले ही कवि ने इस बात को नकारा है किन्तु यह सच है कि इस संग्रह की कविताओं में एक अभिजात्य, एक सांस्कृतिकबोध और मानवतावादी दृष्टि कोण दिखाई देता है। अन्य सकलनों की तरह इस सकलन की कविताएँ भी आध्यात्मिक धरातल एवं सांस्कृतिक पृष्ठभूमि पर ही प्रतिष्ठित हैं—

“देखना —

एक दिन चुक जायेगा  
यह सूर्य भी,  
सूख जायेगे सभी जल  
एक दिन  
हवा  
चाहे मातरिश्वा हो  
नाम को भी नहीं होगी  
एक दिन,  
नहीं होगी अग्नि कोई  
और उस दिन  
नहीं होगी मृत्तिका भी।”

(‘देखना एक दिन’: ‘देखना एक दिन’: पृष्ठ—10)

‘देखना एक दिन’ शीर्षक कविता में कवि भारतीय वैदिक दर्शन से प्रभावित है। हमारे वैदिक साहित्यों में जगत की नश्वरता वर्णित है। कवि के अनुसार यह भौतिक जगत जिन पांच तत्वों— क्षिति, जल, पावक, गगन एवं समीर से बना है, उनमें से कोई भी नहीं रह जायेगा। यहाँ कवि भारतीय वैदिक दर्शन से प्रभावित है।

इस संग्रह के कविताओं की भाषा अपने आध्यात्मिक एवं सांस्कृतिक पृष्ठभूमि के अनुरूप प्राचीन आर्य प्रतीकों और मिथकों की भाषा है। जो एक विशाल सर्जनात्मक फलक जैसी लगती है।

नरेश मेहता ने अपने खण्ड काव्यों की रचना मिथकीय आधार पर की है। ‘संशय की रात’, ‘महाप्रस्थान,’ ‘शबरी’ और ‘प्रवाद—पर्व’ सभी खण्ड काव्यों में मिथक का आधार लिया गया है। समकालीन समस्याओं तथा प्रश्नों को कवि ने ‘रामायण’ और ‘महाभारत’ के मिथकों से जोड़ा है। मिथक किसी जाति की संस्कृति के गहरे स्रोत होते हैं। वे अतीत से वर्तमान तक और वर्तमान से भविष्य तक अपनी प्रवहमानता बनाये रहते हैं। भारतीय सन्दर्भ में इन मिथकों का आत्यन्तिक महत्व है। किसी भी भारतीय के लिए राम, कृष्ण, शिव आदि ऐसे प्रेरक शब्द हैं कि उनके उच्चारण मात्र से उसके हृदय में स्फुरण होने लगता है।

‘संशय की एक रात’ कवि का पहला खण्ड काव्य है। इस खण्ड काव्य में पहली बार किसी कवि ने राम कथा के सन्दर्भ को इस रूप में देखने की कोशिश की है जहाँ युद्ध संहार का सबसे कुरूप और अमानवीय कर्म है और जिसके लिए कोई भी औचित्य बनता नहीं।

कवि और समीक्षक लक्ष्मीकान्त वर्मा द्वारा ‘संशय की एक रात’ पर लिखे गये एक समीक्षात्मक निबन्ध के ‘प्रसंग दृष्टि’ उपशीर्षक की निम्न पक्तियाँ इस खण्ड काव्य की संवेदना को काफी कुछ स्पष्ट कर देती हैं— “संशय की एक

रात में श्री मेहता की प्रसंग-दृष्टि मर्यादा पुरुषोत्तम राम के आन्तरिक सषर्ष को मानवीय सन्दर्भ से जोड़ सकने से ओत-प्रोत है। राम के मन में संघर्ष युद्ध और शान्ति को लेकर है। युद्ध स्वयं में मूल्यों के विघटन का परिणाम होता है। मर्यादाओं की विकृति ही युद्ध की आधार पीठिका होती है। स्वार्थ और परमार्थ जब इतने निकट आ जाते हैं कि उनमें कोई धुधली सी सीमारेखा भी अलगाव के लिए नहीं सम्भव होती तब सक्रमण की स्थिति जन्मती है। इस सक्रमण की अभिव्यक्ति हमेशा संशय में ही हुई है चाहे वह महाभारत में धर्म क्षेत्रे कुरुक्षेत्रे अर्जुन का सशय हो, चाहे वह हैमलेट के निजी व्यक्तित्व में बारम्बार उठने वाला 'टू बी आर नाट टू बी' के रूप में हो। सशय हमेशा उस व्यक्ति की अभिव्यक्ति है जिसके मानस में एक चुके हुए सस्कार के वैभव की स्मृति तथा एक अजन्मे इतिहास की असमर्थता व्याप्त होती है। 'सशय की एक रात' उसी स्वार्थ-परमार्थ की, मर्यादा और दायित्व की, चुके हुए सस्कार की स्मृति तथा अजन्मे इतिहास की वेदना से कलात्मक रूप में आद्यन्त ओत-प्रेत काव्य है।"

(‘आधुनिक कविता की उपलब्धि’ सशय की रात— ‘सशय की एक रात’—पृष्ठ—14—15)

नरेश मेहता के राम दाशरथी संस्कार से जड़ी भूत व्यक्तित्व हैं , इतिहास से सम्बद्ध व्यक्तित्व है, युवराज राम है जो चौदह वर्ष बाद दाशरथी परम्परा को वाहक होंगे, इतिहास के हाथों निर्वासित राम हैं, पुत्र के रूप में पश्चाताप से ग्रस्त राम हैं जो बारम्बार कहते हैं—

“यदि मैं कर्म हूँ  
तो यह कर्म का संशय है  
यदि मैं क्षण मात्र हूँ  
तो यह क्षण का सशय है  
यदि मैं मात्र घटना हूँ

तो यह घटना का सशय है”

(‘सशय की एक रात’ पृष्ठ -51)

यहाँ उस राम का सशय है जो दशरथ की परम्परा को वाहक हैं। यह उस राम का सशय है जिसके मन में दाशरथी परम्परा का मोह है और जो कि इस मोह से मुक्त हो सकने में अपने को असमर्थ पाते हैं।

चार सर्गों के इस प्रबन्ध में स्वयं सर्गों का नामकरण ही यह बताता है कि कवि ने सर्गों का विभाजन विषय या घटना के क्रम में नहीं किया है वरन् बिम्बों के क्रमिक संयोजन से उसने घटना, विषय और कथा तीनों को गुम्फित करने की चेष्टा की है। इसकी भाषा पैराणिकता और समसामयिकता के बीच जूझती हुई चलती है। यद्यपि इनका आग्रह पौराणिकता के प्रति है लेकिन इनका रचना-संकल्प इनको आधुनिकता से पृथक् नहीं होने देता।

‘महाप्रस्थान’ कवि का दूसरा का खण्ड काव्य है। यह भी ‘सशय की एक रात’ की तरह युद्ध की समस्या पर केन्द्रित है। युद्ध, कवि नरेश मेहता के चिन्तन को सर्वाधिक उद्बलित करने वाला मानव व्यापार है।

सचमुच युद्ध मानवीय संस्कृति की सबसे भयानक दुर्घटना है। इसमें सब कुछ समाप्त हो जाता है। सारी मर्यादाएँ नष्ट हो जाती हैं। युद्धोपरान्त हिमालय जाते हुए युधिष्ठिर के मन को युद्ध से जुड़ी सारी समृत्तियाँ झक झोरती रहती हैं। कृष्ण के पुष्ट तर्कों और दार्शनिक उद्बोधन ने अर्जुन के मोह को तो समाप्त किया और वह भयानक युद्ध हुआ भी। परन्तु उस युद्ध के भयानक नरसंहार और रक्तपात के पश्चात् उस राज्य का भोग पाण्डवों के लिए सम्भव नहीं हो सका। उनका मानस परिताप और पापबोध से जलने लगता है और अन्ततः वे हिमालय में गलने को चल देते हैं। इसी ‘महाप्रस्थान’ के प्रसंग को लेकर श्री नरेश मेहता ने इस दूसरे खण्ड काव्य की रचना की। यह खण्ड काव्य उस सारे मानसिक उहा-पोह को प्रस्तुत करता है जो हिमालय यात्रा के

क्षणों में पाण्डवों और द्रौपदी के मन में होता चलता है। पहले द्रौपदी हिम में डूबती है, फिर नकुल—सहदेव, फिर अर्जुन और अन्ततः भीम और सर्वान्त में युधिष्ठिर। इस यात्रा में जो पाण्डवों के मन की अन्तर्यात्रा हुई है, जिसे एकालाप और सलापों के माध्यम से कवि ने अभिव्यक्त किया है। उससे एक बार फिर उसने आधुनिक युग के अनेक महत्वपूर्ण प्रश्नों को छेड़ा है। युद्ध की भयावहता और राज्य तथा व्यक्ति के सम्बन्ध के अत्यन्त आधुनिक पक्ष इस खण्ड काव्य में उभरते हैं।

“किसी भी साम्राज्य से बड़ा है  
 एक बन्धु  
 एक अनाम मनुष्य॥  
 मुझे मनुष्य में विराजे देवता में  
 सदा विश्वास रहा है,  
 इस देवता के जाग्रत होने की प्रतीक्षा में  
 मैं अनन्तकाल तक प्रतीक्षा कर सकता हूँ भीम!”

(‘महाप्रस्थान’— पृष्ठ—98)

यहाँ युधिष्ठिर भी ‘सशय की एक रात’ के राम की भाषा बोलते हुए कहते हैं कि मनुष्य में जो श्रेष्ठ तत्त्व हैं उन्हें ही जगाना होगा। करुणा, प्रेम, अहिंसा का अलख जगाये बिना मानवता इस प्रतिहिंसा और युद्धों के रास्ते चलकर हमेशा भटकती रहेगी। आज मनुष्य को मनुष्य बनाना ही सबसे बड़ा अभियान है।

‘महाप्रस्थान’ की भाषा—सरचना में धर्म—अस्मिता का बोध बेझिझक उभरता आया है इसमें विशेषणों की लड़ियाँ आद्यन्त गूथी पड़ी हैं, जिनसे इस काव्य की धर्म—अस्मिता साकार और सवेदित होती रही है। कहीं न कहीं यह काव्य तत्समता से संग्रथित अवश्य है पर शायद धर्म की जटिल अस्मिता के

लिए यह जरूरी है, नहीं तो निराला को 'राम की शक्ति पूजा' में ऐसी ही शब्दावली का प्रयोग क्यों करना पड़ता? इस जटिल किन्तु सार्थक शब्द रचना के बीच भाषा का सहज सरल तरल रूप भी प्रवाहित होता रहा है।

'शबरी' नरेश मेहता का तीसरा खण्ड काव्य है। इस रचना के माध्यम से कवि ने इस देश में जाति और वर्ण जैसी जड़ीभूत व्यवस्था के अत्यन्त संवेदनशील पक्ष को उभारता है। कवि नरेश मेहता ने शबरी की कथा के माध्यम से एक नया आयाम उभारते हैं। जो 'शबरी' की भूमिका में लिखी हुई निम्न पक्तियों से ध्वनित होता है—

“शबरी अपनी जन्मगत निम्नवर्गीयता को कर्म दृष्टि के द्वारा वैचारिक उर्ध्वता में परिणत करती है। यह आत्मिक या आध्यात्मिक संघर्ष, व्यक्ति के सन्दर्भ में मुझे आज भी प्रासंगिक लगता है। सामाजिक मूढता, परिवेशगत जडता तथा युग के साथ सलापहीनता की स्थिति में व्यक्ति केवल अपने को ही जाग्रत कर सकता है। इसी संघर्ष के माध्यम से 'स्व', 'पर' हो सकता है, व्यक्ति समाज बन सकता है।”

(‘भूमिका’—‘शबरी’— पृष्ठ—9)

‘शबरी’ की मूल संवेदना व्यक्ति की अपनी अस्मिता को प्रमाणित करने की ही है। ‘शबरी’ उस संकल्प यात्रा में पूरी तौर पर खरी उतरती है। राम द्वारा की गयी शबरी की अभ्यर्थना—

“शबरी अन्त्यज है तो क्या  
वह शक्ति रूप है शूद्रा,  
है तेज रूप वह केवल  
शिव शक्ति रूप है शूद्रा।”

(‘शबरी’—पृष्ठ—70)

मानव—जीवन की सकल—सम्भवा क्षमता को प्रतिष्ठित करती है।

‘शबरी’ में नरेश मेहता का भाषिक तेवर और स्वरूप बदला—बदला सा लगता है। इसकी रचना तुकान्तपदों में की गयी है। इसकी भाषा अत्यन्त सरल है, तत्समता से युक्त और अर्थवान भाषा है। वैचारिकता के प्रति विशेष आग्रह न होने के कारण इस काव्य की भाषा आंध्यत सहज बनी रही है। भावसम्प्रेषण के लिए उपमानों में पावनता, स्निग्धता और ताजगी है।

कवि का अन्तिम खण्ड काव्य—‘प्रवाद पर्व’ राम कथा के ‘सीता का निष्कासन’ प्रसंग पर आधारित है। एक साधारणजन का सीता के चरित्र पर कलक लगाना राम को उद्विग्न करता है। राम के लिए सीता की पावनता पर प्रश्नचिन्ह राम की राजसी गरिमा पर प्रश्न चिन्ह है। वे इसे मात्र अगुली नहीं प्रति इतिहास का प्रतीक मानते हैं। प्रति—इतिहास सदा अनाम और अलिखित होता है। यह इतिहास के प्रति एक प्रतिक्रिया है। इस खण्ड—काव्य में धोबी एक अनाम साधारण जन के रूप में प्रस्तुत किया गया है। और उसकी शंका की तर्जनी एक साधारण अनामजन की तर्जनी बन गयी है। राज्य जब—जब एकाधिकारवादी बनता है, उसे सदा से ही यह साधारणजन अपनी अनाम तर्जनी उठाकर चुनौती देता रहा है और यह चुनौती सदा से ही अत्यन्त शक्तिमान सिद्ध होती रही है। ‘प्रवाद—पर्व’ में राज्य की निरकुश सत्ता के मुकाबले में उठी साधारणजन की इस तर्जनी की ही प्रतिष्ठा है। राम शंका की उस तर्जनी का शमन करने के लिए दमन का रास्ता नहीं वरन् परीक्षा का रास्ता चुनते हैं। परन्तु जिस युग—सन्धि पर यह काव्य लिखा गया था, उस समय की राजसत्ता को यह स्वीकार नहीं था। उस समय कवि ने जिस नैतिक बोध का परिचय निम्न पंक्तियों में दिया है वह निश्चय ही श्लाघनीय है—

“व्यक्ति

चाहे वह राज पुरुष हो या

इतिहास पुरुष अथवा

पुराण पुरुष

मानवीय देश-कालता से ऊपर नहीं होता राम।

इतिहास से भी बड़ा मूल्य है

सत्य—

परात्पर सत्य ऋत्—

और

यही तुम्हारी चरित्र मर्यादा है,

ऋतम्भरा व्यक्तित्व है।”

(‘प्रवाद—पर्व’—पृष्ठ—35)

यहाँ कवि ने राजसत्ता से बड़ी जनसत्ता को और उसे भी सत्य और ऋत से जोड़कर ही स्वीकृति देता है।

‘प्रवाद —पर्व’ की भाषा रचनात्मकता से युक्त है। इसमें आये शब्द अर्थ को विस्तार देते हैं। इसकी शब्द योजना अर्थान्वित है। वह अर्थ को प्रेषित करती हुई अर्थ बोध को जगाती है। शब्द की जड़ता को समाप्त कर देती है। ‘प्रवाद—पर्व’ का शब्द—विधान—सस्वर है, सचल और सगंध है। उसमें बिम्ब विधान की उद्भूत क्षमता विद्यमान है।

कवि कर्म की सबसे बड़ी कसौटी भाषा है। जिस बिन्दु पर अभिव्यक्ति कविता बन जाती है और कहाँ वह केवल एक कथन—मात्र बनकर रह जाती है, इसका निर्णायक तत्व भाषा ही है। अनुभूति और भाषा, भाषा और अनुभूति ये दो तत्त्व परस्पर एक दूसरे में घुलते हैं, एक दूसरे से टकराते हैं, एक दूसरे में चरितार्थ होते हैं। अनुभूति जहाँ एक ओर तात्कालिक परिवेश से उत्सर्जित होती है, रूपायति होती है, वहीं उसका उत्स रचनाकर की पूरी संस्कारिता में होता है। वही संस्कारिता रचनाकार को उसकी भाषा देती है। किसी श्रेष्ठ काव्य की पहचान की कसौटी जो तात्कालिक रूप में हमारे सामने आती है, वह यही है



कि किसी कवि की संस्कारिता उसकी काव्यानुभूति और काव्य-भाषा को किस सीमा तक जोड़ पाती है और उस जोड़ में वर्तमान की किस सीमा तक सगति और सार्थकता बैठती है तथा भविष्य को कितनी दूर तक आत्मसात किया जा सका है। नरेश जी इस दृष्टि से निश्चय ही एक विशिष्ट रचनाकार हैं। उनकी भाषा न केवल अन्य सभी कवियों की भाषा से जो उनके समकालीन हैं, अलग खड़ी है वरन् उस भाषा की खोज और उसके रूपायन में कवि को गहरी साधना करनी पड़ी है।

नरेश मेहता की भाषा का स्वरूप बहुत दूर तक इस देश की आर्ष-चिन्तन परम्परा से निर्मित हुआ प्रतीत होता है उसकी शब्दावली आर्ष-चिन्तन की शब्दवली है। जब हम नरेश जी की काव्यभाषा की अन्विति को स्वायत्त करने के लिए अग्रसर होते हैं तो सबसे गहरी विशिष्टता उनकी भाववाचकता प्रतीत होती है। उन्हें यह सृष्टि अपनी भावमयता में ही आह्लादित करती है। प्रत्येक सज्ञा व्यक्तिवाचकता और जाति वाचकता को अतिक्रमित करके अपनी भाववाचकता में ही कवि के लिए अर्थवती होती है उन्हें वनस्पति उतनी प्रभावित नहीं करती जितनी वानस्पतिकता, वैष्णव उतना प्रभावित नहीं करता जितनी वैष्णवता, वृन्दावन उनके मन को उतना नहीं स्पन्दित करता जितनी वृन्दावनता। वानस्पतिक प्रियता, उत्सव-वैष्णवता, वैष्णवी सम्पूर्णता, आकाश की नीलवर्णता, राग की असमाप्तता, तापसी कुन्दता, विशाल कौटुम्बिकता, उपनिषदीय-आश्रमता, कारुणी असंगता, वासुदेविक प्रकम्पिता, वैदिकता, आरण्यकता जैसे प्रयोग कवि के व्यक्तित्व की एक ढलान की ओर निर्भ्रान्त सकेत करते हैं और वह ढलान है वस्तु की आन्तरिक सत्ता, भाव सत्ता से साक्षात्कार की प्रवृत्ति।

“किसी स्नेह ने

झोर-झोर झक झोर सिखाई

पीपल की कम्पन विनम्रता

हमे वर गये विराट स्वर, पर

गाने को अपनी अपात्रता

मेरी वाणी।

सिन्धु दुहो इस आयुशख के शीलपात्र मे।

जागेगी, निश्चय जागेगी

अपमानो का चीर यश प्रिया वैतालिकता॥”

(‘देव कृपाएँ’ ‘वन पाखी! सुनो॥’ पृष्ठ—54)

अथवा

“विश्वास करो

स्मरण के उस गोचारण मे

कही तुम्हारे लिए

कोई प्रार्थना—धेनुएँ दुह रहा होता है,

व्यक्तित्व की यह वृन्दावनता ही प्रार्थना है।”

(‘प्रार्थना धेनुएँ’ ‘उत्सवा’ पृष्ठ—25)

अथवा

“कभी ब्रह्म मुहूर्त मे

मेघों का त्रिपुण्ड लगाये

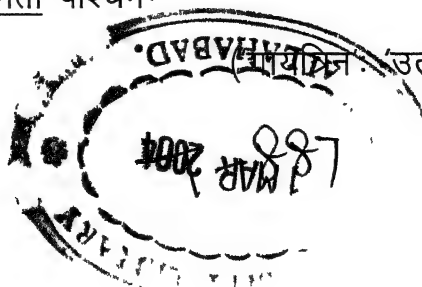
इस सात्विक को देखा है?

इस मनस्वी को पचपात्री, ताम्रता ही पूर्व है

और तापसी कुन्दनता पश्चिम।”

(‘प्रार्थना धेनुएँ’ ‘उत्सवा’ पृष्ठ—33)

अथवा



“प्रति दिन पीताम्बरा यह

वैष्णवी

किसके अनुग्रह सी

आकाशों में देववस्त्रो सी

अकलंक बनी रहती है?

सम्पूर्ण वानस्पतिकता

पीत चन्दन लेपित

उदात्त माधवी, वैष्णवता लगती है

मेरा यह कैसा अकेलापन”

(‘धूप कृष्णा’. ‘उत्सवा’ पृष्ठ-27)

अथवा

“आरात्रिक कैसी यह वानस्पतिप्रियता

धूप में

हवा में

माटी में होती है,

यह होना ही पूजा है।

वृक्ष जब धर्म रूप होता है

फूल खिलता है

उसकी यह उत्सव वैष्णवता ही

मुझे पूर्ण करती है।”

(‘पूर्णता’: ‘उत्सवा’: पृष्ठ-52)

अथवा

“वैयक्तिकता

या अपनी अमूल्य ऐकान्तिकता को

चौराहे की चीज बनाकर क्या मिला है?

काव्य या करुणा

या किसी भी उदात्तता का

तुम्हारे लिए शायद अब कोई अर्थ नहीं रह गया है।”

(‘एक प्रश्न’ ‘उत्सवा’ पृष्ठ-60)

अथवा

“पशु प्रिया दूर्वाओ मे

ये हरिद्र अकुर .

क्या मात्र पत्तियों हैं?

इनमे स्तुतियों की सी कृतकृत्यता नहीं लगती?”

(‘महाभाव’ ‘उत्सवा’ पृष्ठ-42)

अथवा

“हवा में उडते तुम्हारे चीनाशुक मे

और पीले रंग के केना के

हिलते हरे प्रलम्ब पत्तों मे

केलि-प्रसंग जैसी

एक लयता है

जो कि गुलाब उडाती

कुमार गन्धर्व की आलाप की कमनीयता ही हो सकती है।

रुमालो जैसे पतले दल के

हिलते केना मे

और सान्ध्य धूप मे

लान पर टहलती तुम मे

जाने कैसी मध्यकालीन कुलीनता की साम्यता है

जो कि तोल्सतोय की नताशा मे ही सम्भव है।”

(‘पता नहीं कौन’ ‘तुम मेरा मौन हो’ पृष्ठ-1)

अथवा

“मेरे इस एकान्त की सीढिया चढकर देखो

तुम्हे लगेगा कि

किसी जल-वाद्य के परदो पर

क्रमशः चढते हुए तुम

मेरे एकान्त को मन्दाक्रान्ता भाषा दे रही हो।

बाउल-गान की आकुलता वाले

इस एकान्त की तन्मयता ही तुम्हारा स्मरण है प्रिया”

(‘स्मरण गन्ध’ ‘तुम मेरा मौन हो’ पृष्ठ -10)

अथवा

“यदि बन सको—

इन पर्वतो की भाति औघड

नदियो की भाति पारदर्शी स्वरूप

और इन आदिम हवाओ की भाति अनागारिक

तो, तुम्हे

यह घासो वाली छोटी सी निर्जनता ही

केश खोले किन्नरियों सी अलभ्य लगेगी

और इसी अलभ्यता के आमन्त्रण के

किसी छोर पर ही

साधारण दूर्वाओं जैसी वह अप्राप्यता है

जो कामधेनु है।”

(‘कामधेनु’ ‘अरण्या’ पृष्ठ 7-6)

अथवा

“राजमहिषी अलंकृता भाषा ने  
जैसे ही एकान्त देखा  
तो अपने सारे आभरण, अलंकार और सार्वजनिकता  
व्यक्तित्व पर से उतार डाले  
और परिरम्भण मुद्रा में  
निर्धूम हो गयी ।”

(‘भाषानिपात’. ‘अरण्य’. पृष्ठ—16)

अथवा

“तपते तो घर भी है  
और वृक्ष भी,  
मगर यह तुम पर निर्भर करेगा, कि  
तुम किस तपस्विता को चुनते हो  
घर की  
या वृक्ष की ?”

(‘तपस्विता’ ‘आखिर समुद्र से तात्पर्य’ पृष्ठ—16)

अथवा

“सागर! तुम्हें नहीं लगता, कि  
तुम्हारी यह चिरंजीविता  
स्वयं तुम्हारे लिए ही अभिशाप है?  
तुम किसी भी दिन क्या  
किसी भी क्षण  
कहीं भी  
ध्रुव से लेकर ध्रुव तक

अपनी इस विशालता को  
कितना ही उलटो-पलटो  
पछाड़े खाओ  
तुम्हारे व्यक्तित्व में ऐसी निबद्ध हो गयी है, कि  
तुम्हें एक क्षण को भी  
छोटे से जलाशयवाली  
न मनोरम काम्यता ही प्राप्त हो सकती है  
और न मधुरिमा ।”

(‘चिरजीविता’ ‘आखिर समुद्र से तात्पर्य’ पृष्ठ-80)

अथवा

“आक्षण, प्रतिपल दिग्मण्डल में  
यह कैसी अनाश्रयी चिन्मयता है  
जो विपरीत गुणात्मकता में  
क्षण-क्षण पर अभिव्यक्त हो रही  
लुप्त हो रही  
हिम-आतपवाली इस भावसृष्टि में  
विद्युत की कणादता लेकर  
घटित हो रही  
वैश्वनरता ।”

(‘महाप्रस्थान’ पृष्ठ-42)

अथवा

“ज्वारों के कशाघात सहते  
योजनों विस्तार में फैले  
सागरो

समुद्रो को कभी देखा है?  
यह कैसी वैश्वानरी विवशता है  
जो वनस्पतियो से लेकर  
दीपो की एकान्तता  
वनों की अगाधता  
आकाश की अगम्यताओ तक  
अनासक्त भाव से व्याप्त है।”

(‘प्रवाद पर्व’— पृष्ठ—25)

अथवा

“उन नयानो मे करुणा थी  
औ, थी पवित्र पावनता  
उसको सब प्रभुमय लगता  
थी उसमें प्रभु की प्रभुता।

(‘शबरी’ :पृष्ठ—40)

उपर की काव्य पंक्तियो मे रेखाकित भाववाचक शब्दो की बहुलता कवि नरेश की काव्यभाषा के आयाम को दिखलाते है। जिनमे भाववाचक सज्ञा उनकी अनुभूति चेतना का केन्द्रिय तत्व बन जाता है। नरेश जी ने अपनी काव्यभाषा को बार—बार उसी परिणति तक पहुँचाते है, जहाँ सज्ञा की भाव वाचकता ही उनकी सृजन चेतना की पहचान बन जाती है। वस्तुतः भाव वाचकता की तरफ उनकी रुझान लगातार स्थूल से सूक्ष्म की ओर उनके विकास की पर्याय है। इस भाववाचकता में उनके आत्मा की सुगन्ध एक सर्जनात्मक मिठास भरती है। पाठक भी उसी भाववाचकता मे रमण करने लगता है। यह भाववाचकता केवल भाषिक तत्व नहीं है। यह कवि की सर्जनात्मक सवेदना की भाषिक परिणति है। कवि की संवेदना स्थूल धरातल पर टिकती नहीं है। वह हमेशा सूक्ष्म वायवीयता



की ओर बढ़ती है। इसी को दृष्टि में रखकर यह कहा गया है कि नरेश मेहता की काव्य चेतना में वायवीयता का प्राधान्य है। वे ठोस और तरल अवस्थाओं के कवि नहीं हैं। “नरेश मेहता की काव्यभूमि उस कड़ाही से तुलनीय है जिसके नीचे निरन्तर आग जलती हो और कड़ाही का तरल पदार्थ वाष्पपूरित होकर वायव्य अवस्था को प्राप्त होता रहता हो। मैंने नरेश मेहता की सर्जनात्मक भूमि को प्रेम के उन्नयन और उदात्तीकरण की एक भूमि के रूप में ही देखा और पहचाना है। ‘उत्सवा’ की प्रत्येक कविता में मनुष्यता की एक कल्याणी गन्ध नासा-पुटों को भरती रहती है। जैसा मैंने कहा नरेश जी की रचनाएँ अपने आयतन को प्रसारित करती हुई आकार को पात्र की क्षमता के अनुकूल बदलती हुई पात्र की चेतना को पूरा का पूरा भर देती हैं। एक अजीब तन्मयता का अहसास इन कविताओं से गुजरते हुए होता है। सम्पूर्ण ब्रह्माण्ड अपनी चेतना-सत्ता का अहसास पाठक के भीतर जैसे उतारता चला जा रहा हो।”

(‘आर्ष प्रज्ञा के कवि श्री नरेश मेहता’ ‘नई कविता नई दृष्टि’-पृष्ठ-122)

नरेश मेहता के काव्य भाषा की दूसरी और शायद सबसे महत्वपूर्ण विशेषता है— औपनिषदिक बिम्ब लोक की भाषा। नरेश जी का काव्यलोक मिथकों का लोक है, प्राचीन आर्ष-प्रतीकों का लोक है, भारतीय चिन्तन धारा को समोने वाला लोक है। नरेश मेहता का कवि व्यक्तित्व पूरी आर्ष-चिन्तन शीलता में डूबा हुआ है। उनकी सम्पूर्ण शब्दावली उसी आर्ष-परम्परा में सस्कारित हुई है। नरेश मेहता के कवि व्यक्तित्व का, जैसा कि ऊपर कहा गया है, केन्द्रीय आयाम उनका बिम्ब विधान है, ये बिम्ब प्रकृति से उठाये गये बिम्ब हैं, जिसमें पृथ्वी, आकाश और सम्पूर्ण ब्रह्माण्ड समाविष्ट हैं। ये बिम्ब भारतीय आर्ष परम्परा से उठाये गये हैं, जिनका आधार सम्पूर्ण प्राचीन भारतीय सस्कृत वाङ्मय, वेद, उपनिषद और अन्य भारतीय वाङ्मय जब नरेश मेहता किसी एक बिम्ब को प्रस्तुत करते हैं तो उसके साथ एक पूरा बिम्ब लोक पाठक की मनस

चेतना के सामने कौंध जाते हैं। वह मात्र एक बिम्ब नहीं रह जाता है, भारतीय चिन्ता धारा का एक महत्वपूर्णफलक पाठक की चेतना में कौंधने लगता है।

यों तो उनकी पूरी काव्य यात्रा एक प्रकार से इसी बिम्ब विधान की यात्रा है किन्तु 'उत्सवा' तक आते-आते इसकी सघनता और मिथकीयता चरम पर पहुँच जाती है। आधुनिक कविता की भाषा पर जब हम विचार करते हैं तो इन प्रतीकों, बिम्बों और मिथकों का गहरा महत्व हमारी समझ में जाते हैं और कहाँ उनकी मिथकीय चेतना एक आने लगता है। नरेश मेहता कहाँ बिम्ब से चलकर मिथक लोक में गहरे बिम्ब विधान की अन्विति प्राप्त कर लेती है यह देखते ही बनता है। नरेश मेहता के काव्यभाषा का यह बिम्ब मिथक सश्लेष अपने आप में अनोखा है। 'उत्सवा' की कोई भी कविता उदाहरण के रूप में प्रस्तुत की जा सकती है। जैसे —

“नित्य एक उपनिषद् लिखा जा रहा है  
जो आख्यान होते हुए भी  
आख्यान नहीं है  
जो शतपथ होते हुए भी ब्राह्मण नहीं है  
परन्तु, आक्षेप एक उपनिषद् लिखा जा रहा है।”

(‘उत्सव उपनिषद्’ ‘उत्सवा’ पृष्ठ—106)

इस काव्यांश में उपनिषद्, आरण्यक, आख्यान, शतपथ, और ब्राह्मण— ये सारे प्रयोग अपने पारम्परिक अर्थ का अति क्रमण करते हैं। और एक नयी औपनिषदिक सृजनात्मकता का सूत्रपात करते हैं। इसी प्रकार —

“एक दिन मनुष्य सूर्य बनेगा  
क्योंकि वह आकाश में पृथिवी का  
और पृथिवी पर आकाश का प्रतिनिधि होगा।  
मनुष्य के इस देवत्व के माध्यम से ही

यह सम्पूर्ण सृष्टि ईश्वरत्व प्राप्त करेगी  
 मनुष्य का अभिषेक  
 देवत्व का ही नहीं ईश्वरत्व का भी अभिषेक है।  
 इसीलिए होने दो अभिषेक॥  
 मनुष्य मात्र का होने दो अभिषेक॥”

(‘अभिषेक—पुरुष’ ‘उत्सवा’. पृष्ठ—111)

इन काव्य पंक्तियों में भाषा और सवेदना का इतना गहरा सश्लेष है कि एक ओर ये मनुष्यता के चरम उत्कर्ष का सदेश देती हैं तो दूसरी ओर पृथ्वी आकाश और सूर्य की सम्पूर्ण बिम्बात्मकता को व्यजित करते हुए नरेश मेहता की काव्य वैष्णवता का आख्यान करती है।

‘उत्सवा’ की एक अत्यन्त सशक्त कविता है ‘लीला—भाव।’ पूरी कविता अपने औपनिषदक बिम्बों के द्वारा, जो जितने बिम्ब हैं उतने ही मिथक, पाठक की चेतना को एक ऐसे उर्ध्व फलक पर खींच जे जाती है जहाँ धरती उसके बहुत नीचे छूट जाती है।

“हमारी आयु के ये वस्त्र  
 ये विभिन्न वर्ण मात्राएँ  
 थे विनम्र वनस्पतियाँ  
 ये कामातुर नदियाँ  
 हमारे जीवन की  
 भाषाओं की  
 पृथ्वी की  
 और पदहीन पदार्थों की स्वाहा—यात्राएँ होती है।  
 आकाशों के भी आकाश के वेदी पर रखे  
 सृष्टि के इस हवन कुण्ड में

यह कौन पचानन  
 अहोरात्रि आह्वान कर रहा है?  
 अनन्त आयामी समय की समिधाएँ डाली जा रही है।  
 जो समस्त जलो का आचमन कर रहा है।  
 जिसने प्रकाश का त्रिपुण्ड लगा रखा है।  
 जो आकाश पर पैर रखकर  
 हवाओ को ब्रह्माण्ड में सुखा रहा है  
 और जो ध्वनियो को टिटकारता हुआ  
 गायो के झुण्ड सा  
 दिशाओ के बाडे से बाहर  
 के भी ब्रह्माण्ड मे ले जा रहा है  
 उस अग्नि के संग धूल जटित का यह कैसा लीला भाव है।  
 सद् किसका लीलाभाव है ।”

(‘लीला भाव’: ‘उत्सवा’ · पृष्ठ 97—98)

बिम्ब और मिथक के ये संश्लेष एक ऐसे विस्फोट सरीका है जहाँ पाठक केवल अभिभूत ही नहीं होता, वह पूरी तौर पर चमत्कृत हो उठता है। यहाँ उसकी चेतना में वह पंचानन कौधने लगता है जो आकाशो के भी आकाश की वेदी पर पांव रखकर सृष्टि के हवन कुण्ड में अहोरात्र आह्वान कर रहा है। उसी मनस चेतना के सामने वह अग्नि के केशिन धूल जटित नाच उठता है जो आकाश पर पैर रखकर हवाओ को ब्रह्माण्डो में सूखाता है और ध्वनियो को गायों के झुण्ड सा टिटकारता हुआ दिशाओं के बाडे से बाहर निकालकर ब्रह्माण्ड के भी ब्रह्माण्ड से बाहर ले जाती है। नरेश मेहता की काव्य भाषा का यह चरम उत्कर्ष है जहाँ औपनिषदिक बिम्ब और मिथक एक दूसरे में संक्रमित होते चलते हैं और एक ऐसी मिथकीय दृश्यावनियो को प्रस्तुत करते हैं जहाँ

पाठक पूरी भारतीय और औपनिषदिक परम्परा का दृश्यावलोकन करने लगता है।

अध्याय-3

रघुवीर सहायः  
समाचार भाषा  
की काव्यमयता

‘दूसरा सप्तक’ के अपने वक्तव्य में अपनी कविता की बनावट को स्पष्ट करते हुये रघुवीर सहाय ने लिखा है —“मैंने अपनी कविता के इस चरण तक पहुँचते-पहुँचते शैली में ताल और गति के कुछ प्रयोग कर पाये हैं । ताल को साधारण बोल-चाल की ताल के जैसा बनाने में कुछ कविताओं में, जैसे ‘अनिश्चय’ और ‘मुँह अँधेरे’ तथा ‘दुर्घटना’ में थोड़ी बहुत सफलता मिली है । हलॉकि उस कोशिश में भी कहीं-कहीं उर्दू की गति की बधी हुई शैली का सहारा लेना पड़ा है । भाषा को भी साधारण बोल-चाल की भाषा के निकट लाने की कोशिश रही है, मगर उसमें भी कहीं-कहीं भाषा की फिजूलखर्ची करनी पड़ी ।”

(‘दूसरा सप्तक’—‘वक्तव्य’—पृ०—138)

सुरेश शर्मा को दिये एक साक्षत्कार में काव्यभाषा के सम्बन्ध में रघुवीर सहाय कहते हैं— “मैं काव्यभाषा को न तो भाषा शास्त्री की तरह देख सकता हूँ और न आलोचक की तरह से । यह तो नहीं कहूँगा कि सबकुछ मैं सहजभाव से कर देता हूँ और मुझे पता नहीं चलता । ऐसा तो नहीं है । मैं जानता हूँ कि मैं क्या करने की कोशिश कर रहा हूँ । बल्कि जैसा कि मैंने आपसे एक और प्रश्न के उत्तर में कहा था कि अपने वैचारिक आधार को मैं जानता हूँ तो कविता करने के कारण जानता हूँ यानि कविता करते हुए मैं अपने वैचारिक आधार को पहचानता चलता हूँ जबकि यह भी सच है कि एक वैचारिक आधार पहले से रहता है । उसी तरह से यहाँ भी आवाजों की शक्ल में बिम्बों की शक्ल में, शब्दों के अर्थों की शक्ल में शिल्प का एक नमूना—कुल मिलाकर पूरी रचना के रख-रखाव, तौर-तरीके, रुझान, तथा शक्ल, सबके सन्दर्भ में एक हलका सा कभी-कभी स्पष्ट और कभी अस्पष्ट नमूना—रचना करने से पहले रहता है ।”

(‘रघुवीर सहाय का कवि कर्म’—सुरेश शर्मा—पृ०—149)

अपने कविता लिखने का आरम्भ और अपने उपर पड़े हिन्दी के विशिष्ट कवियों के प्रभावों की चर्चा करते हुए 'दूसरा सप्तक' के अपने वक्तव्य में सहाय जी ने स्वीकार किया है — 'मैंने 1947 में एक बार 'बच्चन' की कविताएँ पढ़ी और उनकी वेदना से मेरा कण्ठ फूटा । तभी से लिखना आरम्भ किया । कुछ समय बाद माथुर के कुछ सफल और कुछ असफल रगों ने मुझे अपनी थोड़ी बहुत सामर्थ्य का बोध कराया और मैंने अपनी कला के प्रति सजग होकर लिखने की कोशिश की ।

'पन्त' और 'निराला' का अगर असर हुआ तो बहुत टेढ़े तरीके से । अन्य आधुनिक कवियों में 'अज्ञेय' और शमशेर बहादुर ने जिनकी बौद्धिक आत्मानुभूति और बोध गम्य दुरुहता किसी हद तक एक ही—सा प्रभाव डालती है— मुझे अपनी आगामी रचनाओं के लिए काफी तैयार किया है ।"

(‘दूसरा सप्तक’ — पृ०—138)

शुरेश शर्मा ने रघुवीर सहाय द्वारा सृजित 'कामना' शीर्षक कविता को उनकी पहली सृजनात्मक अभिव्यक्ति कहा है । उनके अनुसार— "रघुवीर सहाय ने 1946 में लिखना शुरू किया । पहली बार उनकी कविता 'आदिम संगीत' शीर्षक से 'आजकल' के अगस्त 1947 अंक में प्रकाशित हुई । वैसे उनकी पहली कविता 'कामना' शीर्षक से लिखी गई थी जो सम्भवतः कही छपी नहीं । कवि की उस समय की पुरानी डायरी पर इस कविता की रचना तिथि लिखी है : '7 अक्टूबर 1946' ।"

(‘रघुवीर सहाय का कवि कर्म’ — ‘सुरेश शर्मा’ पृ०—1)

'दूसरा सप्तक' में रघुवीर सहाय की छोटी—बड़ी चौदह कविताएँ सकलित हैं, जिनमें एक गजल भी है । इन कविताओं में प्रेम, सौन्दर्य और प्रकृति चित्रण से सम्बन्धित कविताओं की अधिकता है । यद्यपि काव्य—विकास की दृष्टि से इन कविताओं को कवि का आरम्भ ही कहा जायेगा । इन आरम्भिक कविताओं



मे कही उनकी वैयक्तिक अनुभूति दृष्टिगत होती है तो कही प्रकृति के सुन्दर चित्र—

“लो, सहसा झर—झर कर पहला झोका आया  
हम बढे घरों की ओर तनिक जल्दी—जल्दी दौड़े—दौड़े ।  
दो गोरे—गोरे बलगर बैलो की गोई  
हो गयी तुमककर खडी पकरिया के नीचे  
उड गयी चहककर नीबी की सबसे उँची ।  
फुनगी पर वैठी गौरैया  
फैली चुनरिया अटरिया चढ लायी उतार  
जल्दी—जल्दी घोंघर समेट घर की युवती ।

‘दूसरा सप्तक’ . ‘पहला पानी’ . पृ० — 142)

‘पहला पानी’ शीर्षक इस कविता मे कवि ने अपने प्रकृति चित्रो मे प्राकृतिक सौन्दर्य और मनुष्य की स्थिति को एक साथ जोडकर अंकित करने का प्रयास किया है । ऐसे वर्णनो मे कवि की आत्मीयता और खुलापन दृष्टिगत होता है ।

‘दूसरा सप्तक’ के बाद 1960 ई० मे भारतीय ज्ञान पीठ, काशी से उनकी रचनाओ का पहला स्वतन्त्र संग्रह ‘सीढियो पर धूप मे’ प्रकाशित हुआ, जिसके सम्पादक ‘अज्ञेय’ जी थे । इसमे कहानियों और लेख भी संकलित है । इसमें कुल 78 कविताएं है । इन कविताओं में रघुवीर सहाय के काव्यानुभव के अनेक आयाम खुलते है । अन्तर्वस्तु की विविधता की दृष्टि से यह संग्रह बडा ही समृद्ध है । इसकी भूमिका मे ही अज्ञेय जी ने लिखा है कि — “अपने छायावादी समवयस्को के बीच ‘बच्चन’ की भाषा जैसे अलग आस्वाद रखती थी, उसी प्रकार अपने विभिन्न मतवादी समवयस्कों के बीच रघुवीर सहाय भी चट्टानों पर चढ नाटकीय मुद्रा मे बैठने का मोह छोड़ साधारण घरों की सीढियो पर धूप में

बैठकर प्रसन्न है । यह स्वस्थ भाव उनकी कविताओं को स्निग्ध मर्म स्पर्शिता दे देता है — जाड़ो के घाम की तरह उसमें तात्क्षणिक गरमाई भी है और एक उपर खुलापन भी ।”

(‘सीढियों पर धूप में’ की भूमिका— ‘अज्ञेय का वक्तव्य’ पृ०-5)

इस संग्रह में प्रकृति धूप, पेड़, खुशबू, फूल, बसन्त, मौँ, गौरैया, प्रेम और सौन्दर्य तथा स्त्री सम्बन्धी कविताएँ हैं । इन कविताओं में कवि की उदार और मुक्त संवेदना तथा मानवीय रागात्मकता के दर्शन होते हैं —

“आज फिर शुरू हुआ जीवन

आज मौने एक छोटी सी सरल सी कविता पढ़ी

आज मैंने सूरज को डूबते देर तक देखा

जीभर आज मैंने शीतल जन से स्नान किया

आज एक छोटी सी बच्ची आयी, किलक मेरे कन्धेचढ़ी

आज मैंने आदि से अन्त तक एक पूरा मान किया

आज फिर जीवन शुरू हुआ ।”

(‘आज फिर शुरू हुआ’ — ‘सीढियों पर धूप में’ पृ०-165)

‘सीढियों पर धूप में’ में संकलित ‘आज फिर शुरू हुआ’ कविता में कवि ने जिस क्षण को पूरी समग्रता से लिया है उसी को ईमानदारी के साथ वाणी दी है । शुरेश शर्मा ने उपर्युक्त कविता के विषय में लिखा है — “जीवन की जिस स्वाभाविक रचानात्मक स्थितियों की खोज के द्वारा यहाँ कविता संभव की गयी है, उससे साधारण जीवन में ‘नया रस’ तथा ‘नया महत्व बोध’ उत्पन्न हो रहा है । पूरी दिनचर्या से कविता में जिन सामान्य स्थितियों का चुनाव किया गया है उसके प्रति कवि की सिर्फ आत्मीयता ही कविता में महत्वपूर्ण नहीं है बल्कि महत्वपूर्ण है यहाँ जीवन की सामान्यताओं के बीच जीवन की स्वाभाविक रचनाशीलता की सार्थक पकड़ ।”

(‘रघुवीर सहाय का कवि कर्म’— ‘सुरेश शर्मा’— पृ०-33)

‘आत्महत्या के विरुद्ध’ काव्य संग्रह रघुवीर सहाय की यश. काया का एक सशक्त आधार है । उनके काव्य-विकास की दृष्टि से यह संग्रह अत्यन्त महत्वपूर्ण है । इसमें 1960 से 1967 तक की कविताएँ संकलित हैं । यह उनका पहला स्वतन्त्र काव्य-संग्रह भी कहा जा सकता है । यह संग्रह कवित के अपने व्यक्तित्व की खोज की एक बीहड़ यात्रा है । मनुष्य से नंगे वदन सस्पर्श करने के लिए ‘सीढियों पर धूप में’ कवि ने अपने को लैस किया था । बाद में कवि का वही साक्षात्कार ‘आत्महत्या के विरुद्ध’ की कविताओं में एक चुनौती बनकर उभरा है । अपने को किसी भी कीमत पर सम्पूर्ण व्यक्ति बनाने की लगातार कोशिश के साथ रघुवीर सहाय ने पिछले दौर से निकलकर ‘आत्महत्या के विरुद्ध’ में एक व्यापक ससार में प्रवेश करने की कोशिश की है । इस ससार में भीड़ का जंगल है, जिसमें कवि एक साथ अपने को खो देना चाहता है और पा भी लेना चाहता है । इस संग्रह में सामान्य मनुष्य की दयनीय स्थिति, राजनीतिक अवसरवाद लोकतन्त्र की हास्यास्पद स्थिति, रोज-रोज थोड़ा-थोड़ा मरते हुए मतदाता की व्यथा कथा तथा देश को पतन के गर्त में ले जाने वाले नेताओं के प्रति अत्यधिक आक्रोश को पूरी तरह कविता का विषय बनाकर बड़े ही साहस के साथ बेवाक ढंग से प्रस्तुत किया गया है ।

‘स्वाधीन व्यक्ति’ शीर्षक कविता में कवि ने स्वतन्त्र भारत में सामान्य जन की वस्तु स्थिति को उसकी विडम्बनाओं, समूची विसंगतियों और व्यर्थताओं के साथ बड़े स्पष्ट शब्दों में खोलकर रख दिया है —

“खण्डन लोग चाहते हैं या कि मण्डन

या फिर केवल अनुवाद लिसलिसाता भक्ति से

स्वाधीन इस देश में चौकते हैं लोग

एक स्वाधीन व्यक्ति से”

(‘आत्म हत्या के विरुद्ध’ – ‘स्वाधीन व्यक्ति’—पृ०—75)

‘हँसो— हँसो जल्दी हँसो’ काव्य संग्रह में सहाय जी की 1967 से लेकर 1973 तक की कुल 51 छोटी—बड़ी कविताएँ संकलित हैं । इस संग्रह की कविताओं में मुख्य रूप से शोषको द्वारा पूरी तरह से शोषित साधारण मनुष्य का त्रासद, उसका बेवस रूप, उसकी निरीहता, उसकी पीड़ा से कराहता रूप, उसकी दयनीय दशा, उसकी विडम्बना, उसकी अभाव से ग्रस्त जिन्दगी का चित्र है । नन्द किशोर नवल के शब्दों में — ‘राजनीति ‘हँसो—हँसो जल्दी—हँसो’ की कविताओं का मुख्य विषय है, लेकिन इन कविताओं का असली नायक साधारण जन है, जो कविताएँ राजनीतिक है उनके पार्श्व में भी साधारण जन ही खड़ा है, या फिर साधारण जन के नजरिये से ही कवि ने किसी राजनीतिक घटना या चरित्र को देखा है ।”

(‘रघुवीर सहाय की काव्यानुभूति और काव्य भाषा’ — ‘डॉ० अनन्तकीर्ति तिवारी’

—पृ०—34)

दमन और आतंक से भरे वर्तमान समाज में मुक्ति के अहसास की सबसे सहज और मानवीय अभिव्यक्ति ‘हँसी’ आज विचित्र विडम्बनाओं का शिकार हुई है । ‘हँसी’ के इस नये रूप को रघुवीर सहाय ने अक्सर अपनी कविता में पहचानने की कोशिश की है । लोठार लुत्से से बातचीत के दौरान उन्होंने कहा भी है कि— “हँसी को मैंने आदमी की बदलती हुई हालत का सूचक जैसा मान लिया है और जहाँ भाषा से, उसकी भाषा से, उसको समझना उतना आसान नहीं होता है, वहाँ आप अक्सर देखते हैं कि आदमी की हँसी से आप उसको समझ लेते हैं ।”

(‘रघुवीर सहाय का कवि कर्म’—‘सुरेश शर्मा’—पृ०—125)

‘हँसो—हँसो जल्दी हँसो’ शीर्षक कविता इस विडम्बनापूर्ण हँसी से साक्षात्कार का अन्यतम उदाहरण है —

“हँसते—हँसते किसी को जानने मत दो कि किस पर हँसते हो  
 सबको मानने दो कि तुम परास्त होकर  
 एक अपनाने की हँसी हँसते हो जैसे सब हँसते हैं बोलने के बजाय ।

x                      x                      x

बेहतर है कि जब कोई बात करो तब हँसो  
 ताकि किसी बात का कोई मतलब न रहे ।”

(‘हँसो— हँसो जल्दी हँसो’ —‘हँसो— हँसो जल्दी हँसो’ — पृ०-25)

रघुवीर सहाय की कविताओं में सिर्फ शोषित जनो की विडम्बनापूर्ण हँसी ही नहीं बल्कि शोषित वर्ग के प्रतिनिधियों की अश्लील और भयावह हँसी भी सुनाई पड़ती है —

“निर्धन जनता का शोषण है  
 कहकर आप हँसे  
 लोकतंत्र का अन्तिम क्षण है  
 कहकर आप हँसे  
 सबके सब है भ्रष्टाचारी  
 कहकर आप हँसें  
 कितने आप सुरक्षित होंगे  
 मैं सोचने लगा  
 सहसा मुझे अकेला पाकर  
 फिर से आप हँसें”

(‘हँसो— हँसो जल्दी हँसो’—‘आप की हँसी’ — पृ०-16)

1975 से लेकर 1982 तक की कविताओं का संग्रह ‘लोग भूल गये हैं’ नाम से राजकमल प्रकाशन नई दिल्ली से प्रकाशित हुआ। इस संग्रह की कविताओं में जिन नैतिक एवं मानवीय मूल्यों को लोगो ने भुला दिया है और

सस्कृति के सभी नियमों की उपेक्षा करने का प्रयास किया है, उसी की याद दिलाने की कवि ने भरसक कोशिश की है । इस संग्रह की कविताएँ सामाजिक नैतिकता को बचाने का सन्देश प्रस्तुत करती हैं और समाज में व्याप्त वैषम्य को समूल नष्ट करने के लिये भी एक अलग प्रेरणा प्रदान करती हैं । 'लोग भूल गये हैं' तक के अपने काव्य-विकास की यात्रा की बड़ी सूक्ष्म परख करते हुए रघुवीर सहाय ने इस संग्रह के अपने 'निवेदन' का आरम्भ करते हुये लिखा है — "इस संग्रह की रचनाएँ मेरे काव्य जीवन के जिस दौर में लिखी गयी वह अभी हाल में शुरू हुआ और अभी निबटा नहीं है, दिखता है कि वह अभी चलेगा । मँझधार में या कहे कि बीच भँवर में लिखी हुई कविता प्रकाशित करने का यह मेरा पहला अवसर है । इसके पूर्व 'आत्महत्या के विरुद्ध' और 'हँसो- हँसो जल्दी हँसो' दोनों एक-एक निष्कृति के सूचक थे । उसके पहले 'सीढियों पर धूप में' कविता के एक से अधिक पड़ावों तक सहेजकर ले जायी गयी उपलब्धियों का सचय था । उसके भी पहले 'दूसरा सप्तक' में आकलित रचनाएँ अत्यन्त प्राथमिक कविताओं के अभ्यासमूलक दौर से निकलते ही अपनी दुनिया में पैर रखने के समय की कविताएँ थीं अलबत्ता जैसा 'हँसो- हँसो जल्दी हँसो' में हुआ था, प्रत्येक संग्रह में कुछ रचनाएँ कही तो एक दिशा में चलने की तैयारी करके वह रास्ता छोड़ देने की निशानियाँ थीं, कहीं भविष्य में उस रास्ते को फिर पकड़ने के लिए पहचाने थी ।

(‘लोग भूल गये हैं’ संग्रह के कवि के ‘निवेदन’ शीर्षक से उद्धृत)

‘लोग भूल गये हैं’ संग्रह की ‘भविष्य’ शीर्षक कविता में अत्याचारी की पूरी जाँच पड़ताल की गयी है । निम्नांकित पंक्तियों में कवि सत्ताधारीयों के मनुष्य विरोधी दुहरे चरित्र की ओर इशारा करते हुये अवसरवादी भ्रष्ट शासन के लोगों के उपर कड़ा प्रहार करते हुए तथा वर्तमान स्थिति का सटीक चित्रण किया है —

“होशियार हल चल है बहुत गतिविधियाँ हैं  
 तीस साल से जो अध्यक्ष थे बने हुए  
 दो मुँही भाषा के बूते जो एक साथ  
 निर्भीक दिखते थे पाखण्डी भी थे  
 आज इन दो को छोड़ कुछ नहीं रह गया  
 अब वह बर्बरता के बूते अध्यक्ष है ।”

(‘लोग भूल गये हैं’ – ‘भविष्य’— पृ०-25)

‘कुछ पते कुछ चिट्ठियाँ’ शीर्षक संग्रह सन् 1989 में राजकमल प्रकाशन नई दिल्ली से प्रकाशित हुआ था । इसमें सन् 1982 से लेकर सन् 1989 तक की कविताएँ संग्रहीत हैं ।

सहाय जी ने इस संग्रह में चिट्ठियों के रूप में जो अमर सन्देश लिखने का प्रयास किया है, वे चिट्ठियाँ डाक से नहीं भेजी जा सकती हैं, क्योंकि पते बदलते रहते हैं । इस संग्रह में सकलित कविताएँ कोई व्यक्तिगत सन्देश नहीं हैं और न तो गश्ती परिपत्र । ये कविताएँ हर आदमी के पास पहुँचने और बोली या पढ़ी जाने पर चिट्ठियाँ बनती हैं ।

“पिछले संग्रह की कविताएँ लिखते समय सामाजिक चेतना और रचनात्मक अभिव्यक्ति के जिस दौर के बीच से कवि अपनी कविताएँ लेकर पाठको के सामने अपनी परीक्षा के लिए उपस्थित हुआ था वह दौर अभी समाप्त नहीं हुआ है । भाषा के अनेक प्रकारों पर राजनैतिक और व्यावसायिक कब्जे ने भाषा की रचनात्मकता को अनेक प्रकार से विकृत और कुंठित किया है ।”

(‘रघुवीर सहाय की काव्यानुभूति और काव्या भाषा’—डॉ० अनन्त कीर्ति  
 तिवारी—पृ०-57)

स्वयं रघुवीर सहाय ने इस संग्रह के निवेदन में लिखा है — “कवि का आज का संकट नया नहीं है । नया केवल सघर्ष के पिछले दौर में पराजय

बोध है और साथ ही यह प्रश्न भी कि अन्याय और दासता की पोषक और समर्थक शक्तियों ने जब ऐसी स्थिति उत्पन्न कर दी है कि मानवीय अधिकारों के लिए संघर्ष करने वाले अपनी हर लड़ाई में उन्हीं के आदर्शों की पूर्ति करते दिख रहे हैं, जिनके विरुद्ध संघर्ष है, तब रचनाकार इस संघर्ष में अपनी हिस्से दारी कैसे निभाए ।”

(‘कुछ पते कुछ चिट्ठियाँ’ के निवेदन से उद्धृत)

आर्थिक रूप से विपन्न सामान्य व्यक्ति के समूचे दुःख दर्द को सहाय जी ने अपनी कविताओं में वाणी दी है । ‘अखबार वाला’ शीर्षक कविता में कवि एक अखबार बेचने वाले के संघर्ष को अपनी कविता का विषय बनाया है —

“धधकती धूप में रामू खड़ा है  
खड़ा भुल-भुल में बदलता पाव रह-रह  
बेचता अखबार जिसमें बड़े सौदे हो रहे हैं ।

x                      x                      x

वहाँ जब छौह में रामू दुआँ दे रहा होगा  
खबर वातानुकूलित कक्ष में तय कर रही होगी  
करेगा कौन रामू के तले की भूमि पर कब्जा ।”

(‘कुछ पते कुछ चिट्ठियाँ’— ‘अखबार वाला’—पृ० 75)

रघुवीर सहाय की मृत्यु के उपरान्त 1995 में राज कमल प्रकाशन से उनका अन्तिम कविता संग्रह ‘एक समय था’ प्रकाशित हुआ, जिसके सकलन कर्त्ता और संपादक सुरेश शर्मा हैं । इस संग्रह में 78 कविताएँ हैं । इन कविताओं का सकलन और सम्पादन करते समय सुरेश शर्मा ने यह महसूस किया कि सहाय जी की ये कविताएँ उनके सम्पूर्ण कविता लेखन का उपसंहार हैं । ऐसा लगता है कि जैसे इन कविताओं में वे अतीत के अपने सारे किए हुए पर टिप्पणी कर रहे हैं और अपने समय के संघर्ष की परिणति भी बता रहे हैं ।



इस संग्रह की अधिकांश कविताएँ रघुवीर सहाय के जीवन के अन्तिम चार-पाँच वर्षों की हैं। इन कविताओं में कवि की मृत्यु के कुछ पहले की सोच को रेखांकित किया जा सकता है। एक तरह से इस संग्रह में कवि के व्यक्तित्व की सम्पूर्णता को लक्ष्य किया जा सकता है।

वर्तमान समय में सत्ता और वाणी का द्वन्द्व तीव्रतर होता जा रहा है, भाषा के माध्यम से ही अपना विरोध प्रगट किया जा सकता है लेकिन शक्तिशाली शासन ने ऐसी स्थिति उत्पन्न की है कि कोई उसका विरोध करने का साहस ही न कर सके। 'प्रश्न' शीर्षक कविता की निम्नांकित पंक्तियाँ इसका अन्यतम उदाहरण हैं —

“और उसने निडर होकर कहा

आप जनता की जान नहीं ले सकते

सहसा बहुत से सिपाही वहाँ आ गये।”

(‘एक समय था’—‘प्रश्न’—पृ०—85)

रघुवीर सहाय की काव्यभाषा की निम्नांकित विशेषताओं को रेखांकित किया जा सकता है —

- 1— सामान्य भाषा का काव्यभाषा में रूपान्तरण
- 2— पत्रकारिता की भाषा का काव्यभाषा में रूपान्तरण
- 3— सपाट बयानी
- 4— व्यंग
- 5— रघुवीर सहाय की कविता में बिम्बात्मकता

सामान्य जीवन की आवश्यकताओं को पूरा करने के लिए जिस भाषा का व्यवहार किया जाता है, उसे सामान्य भाषा कहते हैं। सामान्य भाषा और कविता की भाषा में अन्तर होता है। पाल बेलरी की धारणा है कि सामान्य भाषा वहीं समाप्त हो जाती है जब उसे समझ लिया जाता है। सामान्य कथन

सूचनात्मक होता है, काव्यात्मक कथन सदेश परक । सामान्य भाषा के शब्द रूढ़ और सहिताबद्ध होते हैं । कवि उनसे नये सदर्भ और नयी अर्थ – छायाएँ देता है । काव्यात्मक संरचना में रूढ़ शब्द भी नये मुलम्मे के कारण अद्वितीय और विशिष्ट बन जाते हैं । कुआँरी धूप, साँवले तनाव, मधुमय अभिशाप, अधा चौंद इसी प्रकार के सन्देश परक प्रयोग हैं । इन प्रयोगों में सर्जक की अनुभूति और पाठक के प्रति उसकी अभिवृत्ति ही उजागर नहीं होते बल्कि कविता की भाषिक संरचना आन्तरिक सन्देश परक मूल्यवत्ता के कारण स्थायी महत्व पा जाती है ।

(‘रघुवीर सहाय की काव्यानुभूति और काव्य भाषा’ ‘डॉ० अनन्त कीर्ति  
तिवारी’—पृ०—104)

जीवन की समग्रतर अभिव्यक्ति के लिए प्रयत्नशील होने के कारण नयी कविता में भाषा का बोलचाल रूप खुले यह स्वाभाविक है । पिछले युगों की कविता उदात्त चरित्रों के उदात्त जीवन की उदात्त अभिव्यक्ति थी । नयी कविता उदात्त की अवहेलना नहीं करती, पर अब तक ज्यादातर उपेक्षित साधारण जीवन को केन्द्र में रखती है ।

(‘नयी कविताएँ’ : ‘एक साक्ष्य’— ‘डॉ० राम स्वरूप चतुर्वेदी’—पृ०—28)

“सामान्य भाषा का विवेचन करते समय शिष्टउच्चारण का मापदण्ड माना गया है कि बोलते समय यह अनुमान न लगाया जा सके, कि वक्ता भाषा क्षेत्र के किस प्रदेश से सम्बद्ध है । कुछ ऐसी ही कसौटी बोलचाल के परिनिष्ठित रूप के सम्बन्ध में भी स्वीकार की जा सकती है । बोलचाल की स्वभावतः अनेक शैलियाँ हो सकती हैं – पुराने नामों को ले तो ‘पंडिताउ’ शैली, ‘मुशी’ शैली, ‘बाजार’ शैली आदि । पर यदि हम कहे कि बोलचाल वही परिनिष्ठित है जिसके बोलने वाले या लिखने वाले का क्षेत्र या वर्ग ज्ञात न हो सके तो शायद हम वस्तु स्थिति से दूर न होंगे । इस दृष्टि से समकालीन कविता में रघुवीर

सहाय आदर्श कहे जा सकते हैं । जहाँ तद्भवता और देसीपन न किसी प्रतिक्रिया में है और न किसी आवेश में, वह सिर्फ है और उसका होना अपने में पर्याप्त है ।”

(‘नयी कविताएँ. एक साक्ष्य’ — ‘डॉ० राम स्वरूप चतुर्वेदी’ पृ०-31)

रघुवीर सहाय की काव्य भाषा की सबसे बड़ी विशिष्टता यह है कि उन्होंने काव्यभाषा के उपकरणों—बिम्ब, प्रतीक इत्यादि का कम से कम इस्तेमाल किया है । रघुवीर सहाय ने बोल-चाल की भाषा को जो तरलता प्रदान की है, जो व्यञ्जकता प्रदान की है, वही उनके काव्य भाषा की सबसे बड़ी ताकत है । उनकी कविता देखने में तो बहुत सामान्य प्रतीत होती है लेकिन जब थोड़ी गम्भीरता से उसके परिवेश को ध्यान में रखकर देखा जाता है तो उसका अर्थ बहुत गहरे भीतर तक प्रभावित करता है तथा उसकी व्यञ्जना को बढ़ा देता है ।

“फिर मिट्टी में जीवन की आशा जागी है

गलते हैं दकियानूसी मिट्टी के ढेले

पिछली फसलो की गिरी पड रही है मेडे

सारे अन बोये खेतों की उजली धरती

अब एक हुई, स्वीकार कर रहीं है नव जल

गुरु आज्ञा—सा”

(‘दूसरा सप्तक’ — ‘पहला पानी’—पृ०-142)

‘दूसरा सप्तक’ में संकलित ‘पहला पानी’ शीर्षक कविता की साधारण सी दिखने वाली इन पंक्तियों में, कवि के प्रकृति प्रेम एवं ग्राम-जीवन के चित्रांकन के साथ-साथ एक गहरी व्यञ्जना भी दृष्टिगत होती है । कवि दकियानूसी विचार को समाज के स्वाभाविक विकास के लिए बाधक समझता है । वह उन नये विचारों को स्वीकार करने के लिये कहता है जिनसे समाज का विकास सम्भव है—

“लो होता श्रम का समय शेष  
 अब शीतल जल की चिन्ता मे  
 लगती बहुओ की भीड कुँ पर  
 मँजी गगरियों पर से किरणे घूम-घूम  
 छिपती जाती पनिहारिन के सॉवल हाथो की चुडियों में  
 धीरे-धीरे झुकता जाता है शरमाये नयनों-सा-दिन

(‘दूसरा सप्तक’-‘सायंकाल’-पृष्ठ-153)

‘दूसरा सप्तक’ मे सकलित ‘सायंकाल’ शीर्षक कविता की सामान्य सी दिखने वाली पंक्तियो मे काव्य के वे सारे चमत्कार मौजूद हैं जिनसे कविता की उत्कृष्टता समझी जाती है। अस्त होते हुए सूरज की किरणे मद्धिम पडती जा रही है। कवि ने उसे ‘पनिहारिन’ के सॉवल हाथो की चुडियो मे छिपाया है। और दिन के झुकने को ‘शरमाये हुए नयन’ की सझा दी है।

“लोग ही लोग है चारों तरफ लोग, लोग  
 मुँह बाये हुए लोग और आँख चुँधियाये हुए लोग  
 कुढते हुए लोग और सहलाते हुए लोग  
 खुजलाते हुए लोग और बिराते हुए लोग  
 दुनिया एक बजबजायी हुई सी चीज हो गयी है।”

(‘सीढियों पर धूप में’- ‘दुनिया’- पृष्ठ-139)

‘सीढियो पर धूप मे’ संकलन की ‘दुनिया’ शीर्षक कविता की ये पक्तियाँ सामान्य भाषा का काव्य भाषा मे रूपान्तरण का एक सशक्त उदाहरण है। इन सामान्य से शब्दो मे एक गहरी व्यंजना है। कवि को अकर्मण्य और कायर लोगो से घिरी हुई यह दुनिया बजबजायी हुई सी प्रतीत होती है।

“बाघ मे दारार, पाखंड वक्तव्य मे  
 मिलावट दवाई मे, नीति में टोटका

अहंकार भाषण में, आचरण में खोट हर हफ्तों में विरोध किया  
सचमुच स्वाधीन हो जाने का इतना भय, एक दास जाति में।

(‘आत्मा हत्या के विरुद्ध’—‘एक अर्धेड भारतीय आत्मा’— पृष्ठ—88)

‘आत्म हत्या के विरुद्ध’ की ‘एक अर्धेड भारतीय आत्मा’ शीर्षक कविता  
किसी भी काव्य के चमत्कारिक गुण से विहीन होने के बावजूद वर्तमान भारत  
की भ्रष्टाचार से पूरी तरह लिप्त तस्वीर को प्रस्तुत करने में सक्षम है।

“पानी पानी

बच्चा—बच्चा

हिन्दुस्तानी

माग रहा है

पानी पानी

अपना पानी

अपनी बानी हिन्दुस्तानी

बच्चा बच्चा माग रहा है।

(‘हंसो—हंसो जल्दी हंसो’—‘पानी—पानी’—पृष्ठ—6)

‘हंसो हंसो जल्दी हंसो’ संग्रह की ‘पानी—पानी’ शीर्षक कविता की  
सामान्य सी दिखने वाली इन पंक्तियों में सामान्य आदमी की लाचारी भी उभरी  
है और साथ ही साथ प्रभुता सम्पन्न शोषक वर्ग जो पानी पर अधिकार जमाकर  
बैठे हैं, उनसे बड़े ही अधिकार पूर्वक पानी की माग भी है।

“मैं वही पास में बैठा था डरता सा अपने से

तुम जागीं जैसे ढॉरस बधा

और थोड़ी देर बाद तुम सो गयी

चेहरे पर दर्द उभर कर आया

छा गया

एक छोटे अक्षर में छपी हुई पुस्तक—सा खुल गया  
वह चेहरा।”

(‘लोग भूल गये हैं’—‘नीद’—पृष्ठ—41)

सामान्य स्त्रियों के दुःख दर्द को रघुवीर सहाय ने अपनी तमाम कविताओं में वाणी दी है। ‘लोग भूल गये हैं’ संग्रह की ‘नीद’ शीर्षक यह कविता स्त्री के समूचे दर्द को अपने आप में समेट ली है।

रघुवीर सहाय की भाषा खबर की भाषा है— नितात निरावरण और दो टूक। उसमें प्रतीकों और बिम्बों का घटाटोप उलझाव नहीं है। खबर में घटना और पाठक के बीच भाषा जितनी पारदर्शी होगी, खबर की सम्प्रेषणीयता उतनी ही बढ़ेगी। सहाय जी अपनी कविताओं में इसी भाषा का इस्तेमाल करते हैं।

(‘रघुवीर सहाय—प्रतिनिधि कविताएं’—‘स० सुरेश शर्मा’ — पृष्ठ—6)

सहाय जी ने स्वयं कहा है कि वे साहित्यकार और पत्रकार दोनों को अलग करके नहीं देखते। उनके अनुसार दोनों का उद्देश्य एक ही है— “पत्रकार और साहित्यकार में कोई अन्तर है क्या? मानता हूँ कि नहीं है। इसलिए नहीं कि साहित्यकार रोजी के लिये अखबार में नौकरी करते हैं। बल्कि इसलिए कि पत्रकार और साहित्यकार दोनों नये मानव सबन्ध की तलाश करते हैं। साहित्यकार के लिए तथ्यों की जानकारी उतनी ही अनिवार्य है जितनी पत्रकार के लिए है, परन्तु उन तथ्यों का गतानुगत क्रम उसके लिए नहीं है, बल्कि तथ्यों के परस्पर सबन्ध को जना बूझकर तोड़कर साहित्यकार उसे नये सिरे से क्रमबद्ध करता है और इस प्रकार नये सम्पूर्ण सत्य की सृष्टि करता है जो एक नया यथार्थ है। एक संभव यथार्थ है। पत्रकार के लिए यथार्थ वही है जो संभव हो चुका है। साहित्यकार के लिए वह है जो संभव हो सकता है।

(‘लिखने का कारण’—पृष्ठ—177)

सहाय जी ऐसे कवियों में नहीं हैं जो एक चली आ रही काव्य परम्परा को आगे बढ़ाते हैं। वे ऐसे कवियों में हैं जो बदले हुए समय की जरूरत के अनुसार कविता की भूमिका को नये उद्देश्य से जोड़ते हैं। ऐसे कवियों को पुरानी भाषा में युगान्तकारी कवि कहा जाता रहा है। रघुवीर सहाय भी अपनी कविताओं से एक नये दौर की शुरुआत करते हैं। यह दौर सहाय जी के अर्जित काव्य गुणों से बना है जिनके केन्द्र में है— निवारण भाषा में नई जीवन-स्थितियों की अभिव्यक्ति। सहाय जी का सौन्दर्य शास्त्र खबर का सौन्दर्यशास्त्र है। इसलिए उनकी भाषा खबर की भाषा है और अधिकांश कविताओं की विषय वस्तु खबर धर्मी।

(‘प्रतिनिधि कविताएँ: रघुवीर सहाय’—‘स० सुरेश शर्मा’—पृष्ठ-5)—(कविता में लिखी खबरें शीर्षक से उद्धृत)

“कहना होगा कि रघुवीर सहाय की कविताएँ एक गहरे अर्थ में राजनैतिक चेतना लिए हुए हैं। यही नहीं, उन्होंने अखबार की भाषा में राजनीति लेकर उसे कविता में गढ़ा है। आज जबकि साहित्यिक रचना पर पत्रकारिता का दबाव बढ़ता जा रहा है समाचार पत्रों से व्यवसायत जुड़े कवि ने अखबार को कविता में रूपांतरित किया है। यहाँ फिर समस्या वही है, बोलचाल की भाषा को संप्रेषण के लिए अपनाने की। अखबार स्वभावतः बोलचाल और दैनंदिन जीवन से जुड़ा हुआ है, और कवि वही से अपने अनुभव के लिए भाषा उठाता है। यहाँ जोखिम जितना अधिक है रचना की जड़ उतनी ही गहरी। अखबार, राजनीति, दैनंदिन जीवन— ये सामान्यतः कविता के प्रतिरोधी रूप माने जाते रहे हैं, उनके लिए गद्य और कथा साहित्य ही उपर्युक्त रचना—माध्यम समझे गये हैं। रघुवीर सहाय एक साथ इस व्यापक अनुभव परिवेश को बिना किसी ऊपर से दिखते उद्यम या कि प्रदर्शन के कविता बना देते हैं।”

(‘नयी कविताएँ’ एक साक्ष्य—‘बोलचाल और सप्रेषण. संदर्भ रघुवीर सहाय’—  
पृष्ठ-42)

“कल जब घर को लौट रहा था देखा उलट गयी है बस  
सोचा मेरा बच्चा इसमें आता रहा न हो वापस  
टेलिविजन ने खबर सुनायी पैतीस घायल एक मरा  
खाली बस दिखला दी खाली दिखा नहीं कोई चेहरा  
वह चेहरा जो जिया या मरा व्याकुल जिसके लिए हिया  
उसके लिए समाचारों के बाद समय ही नहीं दिया।”

(‘हँसो-हँसो जल्दी हँसो’—‘टेलिविजन’ पृष्ठ-49)

हँसो-हँसो जल्दी हँसो’ संग्रह की ‘टेलिविजन’ शीर्षक इस कविता में एक  
दुर्घटना को इस सन्दर्भ के साथ उद्धृत किया गया है कि सामान्य व्यक्तियों के  
जीवन का मूल्य सरकारी मीडिया के लिये कुछ नहीं है।

“मुझसे कहा कि मृत्यु की खबर लिखो  
मुर्दे के घर नहीं जाओ, मरघट जाओ  
लाश को भुगताने के नियम, खर्च और कुप्रबंध  
—खोज खबर लिख लाओ:  
यह तुमने क्या लिखा— “झुर्रियाँ उनके भीतर उनके  
प्रकट होने के आसार,  
आँखों में उदासी—सी एक चीज दिखती है—”  
यह तुमने मरने के पहले का वृत्तांत क्यों लिखा?”

(‘कुछ पते कुछ चिट्ठियाँ’—‘खोज खबर’—पृष्ठ-82)

‘कुछ पते कुछ चिट्ठियाँ’ संग्रह की ‘खोज खबर’ शीर्षक कविता की भाषा  
समाचार पत्र की भाषा है जो कवि के पत्रकार व्यक्तित्व की उपज है।

“फिर जाड़ा आया, फिर गर्मी आयी



फिर आदमियों के पाले से लू से मरने की खबर आयी:

न जाड़ा ज्यादा था न लू ज्यादा

तब कैसे मरे आदमी

वे खड़े रहते हैं तब नहीं दिखते,

मर जाते हैं तब लोग जाड़े और लू की मौत बताते हैं।”

(‘एक समय था’—‘ठंड से मृत्यु’— पृष्ठ—52)

‘एक समय था’ संग्रह की —‘ठंड से मृत्यु’ शीर्षक कविता की भाषा भी खबर की भाषा है। जो कवि के पत्रकार व्यक्तित्व की ही उपज है। पत्रकार—कवि रघुवीर सहाय अखबार में लू और ठंड से मतदाता की मृत्यु की खबर रचते हैं और कविता में मृत्यु की ओर बढ़ती जीवन—स्थितियों की खबर ।

“700 मर गये अखबार कहता है,

खँडहर और लाश दूरदर्शन दिखाता है

बहुत सी खबरे मेरे अन्दर से आती हैं

सबको चीर कर हहराती—”

(‘एक समय था’—‘खबरे’ —पृष्ठ—53)

‘एक समय था’ संग्रह की ‘खबरें’ शीर्षक कविता में पत्रकार—कवि रघुवीर सहाय उस खबर की बात करते हैं जो अखबार या टी0 वी0 में लिखने—दिखने से रह जाती है, लेकिन वह खबर कवि के भीतर से हहराती हुई फूटती है।

“सपाट बयानी” का अर्थ है सीधे—सीधे कहना। सपाटबयानी बोल चाल की भाषा को काव्य—भाषा में परिणत करके आविष्कृत किया जाने वाला कवि सुलभ गुहावरा है। इस शैली का सौन्दर्य यह है कि कविता जहाँ आम जिन्दगी का वार्ता प्रतीत होती है, वहीं, इसके केन्द्र में सहज समाज का सारा स्वरूप दर्पण में चित्र के समान स्पष्ट दिखाई देने लगता है। सपाट बयानी की बुनावट

सीधे वक्तव्यो की वाक्यांशों द्वारा की जाती है, लेकिन इसमें इतिवृत्तात्मकता नहीं होती। यह एक आन्तरिक लयपूर्ण मानसिकता है।”

(‘रघुवीर सहाय की काव्य-भाषा और काव्यानुभूति’—‘डॉ० अनन्त कीर्ति  
तिवारी’—पृष्ठ—114)

सपाट बयानी को भाषा का एक प्रमुख गुण मानते हुये नामवर सिंह कहते हैं— “कविता में सपाट बयानी का यह आग्रह वस्तुतः गद्य सुलभ जीवन्त वाक्य विन्यास को पुनः प्रतिष्ठित करने का प्रयास है, जिसके मार्ग में बिम्बवादी रूझान निश्चित रूप से बाधक रहा है।”

(‘कविता के नये प्रतिमान’—‘डॉ० नामवर सिंह’— पृष्ठ—134—135)

सपाट बयानी से आशय सपाट और सरल गद्यात्मक नहीं है बल्कि कविता में उस भाषा के प्रवेश से है जो अपनी शक्ति केवल बिम्बों, प्रतीकों और अप्रस्तुतों से ग्रहण करने के स्थान पर सीधे अनुभव की नाटकीयता से अधिक अर्जित करती है। अनुभव की नाटकीयता क्योंकि जनसाधारण की सवादधर्मी बोलचाल की भाषा और उसके ‘गद्य सुलभ जीवन्त वाक्य-विन्यास’ में अनायास व्यक्त होती है और इसीलिए सपाट बयानी का आग्रह कविता में इसी बोलचाल की भाषा पर अधिक निर्भर है। स्पष्ट है कि सपाट बयानी का तात्पर्य काव्यत्व का अभाव या महज गद्यात्मकता से नहीं है—यह अवश्य है कि इसमें काव्यत्व की स्थिति पारम्परिक बिम्ब-प्रतीक या अप्रस्तुत-विधान के जगह पर जनसाधारण की बोलचाल की सवादधर्मी भाषा और उसके ‘गद्य सुलभ जीवन्त वाक्य विन्यास’ की सहज नाटकीयता और तनाव में निहित है। सातवे दशक में सपाटबयानी के सर्जनात्मक दोहन का आदर्श उदाहरण रघुवीर सहाय की कविता में दृष्टिगत होता है। ऊपर से देखने पर अत्यन्त सरल तथा गद्यात्मक लगने वाली उनकी भाषा बोलचाल की उस भाषा की समस्त नाटकीयता और

तनाव को अपने भीतर समेटे हुए है जो सहज ही वस्तु-स्थितियों की विडम्बना का उद्घाटन कर देती है।

(‘रघुवीर सहाय की काव्यनुभूति और काव्य भाषा’—‘डॉ० अनन्त कीर्ति तिवारी’—

पृष्ठ—114)

“नारी बिचारी है  
पुरुष की मारी है  
तन से क्षुधित है  
मन से मुदित है”

(‘सीढियों पर धूप में’—‘नारी’—पृष्ठ—172)

‘सीढियों पर धूप में’ संग्रह की ‘नारी’ शीर्षक कविता की सरल सी दिखने वाली इन गद्यात्मक पंक्तियों में वह नाटकीयता और तनाव है जिससे पुरुष के अत्याचार से पीड़ित नारी की विडम्बना मूर्त हो जाती है। कवि के अनुसार मध्यवर्गीय नारी की यही नियति है कि वह शरीर से भूखी रहती हुई भी मन से प्रसन्न रहे। वह अपनी कारुणिक स्थिति में ही सन्तुष्ट है।

“जिसको आगे चलकर राजकाज करना है।  
दौत मांज रखता है मुस्कराने के लिए  
मुसकाकर प्राध्यापक परिषद ने मुझे आँख मारी  
गृह मन्त्री ने  
कहते तुम ठीक हो चुप रहो  
और मेरे साथ बेईमानी में शरीक हो  
संघ रहे सघ रहे उसने कहा  
भारत का। चाहे हर भारतीय हर भारतीय का  
गुलाम रहे”

(‘आत्महत्या के विरुद्ध’—‘एक अधेड़ भारतीय आत्मा’—पृष्ठ—88)

‘आत्महत्या के विरुद्ध’ संग्रह की ‘एक अधेड़ भारतीय आत्मा’ शीर्षक कविता की इन पक्तियों में न तो कोई बिम्ब है, न कोई प्रतीक, और अप्रस्तुत जैसा कुछ विशिष्ट भी नहीं है। किन्तु बोलचाल की भाषा में रची गयी गद्यात्मक सी दिखने वाली इन सरल पक्तियों में वह नाटकीयता और तनाव है जिससे भारतीय जनतंत्र में सत्ता के छद्म और जन की उपेक्षा की विडम्बना मूर्त हो जाती है।

“मैं अभी आया हूँ सारा देश घूम कर  
पर उसका वर्णन दरबार में करूँगा नहीं  
राजा ने जनता को बरसों से देखा नहीं  
यह राजा जनता की कमजोरियों न जानसके इसलिए मैं  
जनता के क्लेश का वर्णन करूँगा नहीं दरबार में”

(‘हँसो-हँसो जल्दी हँसो’— ‘दो अर्थ का भय’— पृष्ठ-3)

‘हँसो-हँसो जल्दी हँसो’ काव्य संग्रह की ‘दो अर्थ का भय’ शीर्षक कविता की इन सपाट पक्तियों में कवि ने शासन तन्त्र की आलोचना तथा शासक वर्ग के वास्तविक जन विरोधी चरित्र को उजागर किया है।

“हाथ में शराब का गिलास ले  
वे अपने मस्त हो जाने की कामना नहीं करते  
आज की दुनिया के नष्ट हो जाने की करते हैं  
जिससे वे निष्कण्टक बच रहे।”

(‘कुछ पते कुछ चिठियाँ’—‘विजय जयंती’—पृष्ठ-81)

‘कुछ पते कुछ चिठियाँ’ संग्रह की ‘विजय जयंती’ शीर्षक कविता की इन सीधी-साधी पक्तियों में कवि ने हत्यारों, अत्याचारियों शोषकों के मूल चरित्र को उद्घाटित किया है।

व्यंग्य नयी कविता की ऐसी प्रवृत्ति रही है जो कमश विकसित होती रही है। डॉ० हजारी प्रसाद द्विवेदी ने कहा है कि — “व्यंग्य वह है जहाँ कहने वाला अधरोष्ठो में हंस रहा हो और सुनने वाला तिलमिला उठा हो, फिर भी कहने वाले को जबाब देना अपने को और भी उपहासास्पद बना लेना होता है ।”

(‘कबीर’. ‘डॉ० हजारी प्रसाद द्विवेदी’—पृष्ठ—103)

नयी कविता और साठोत्तरी से जुड़े होने के कारण रघुवीर सहाय की कविताओं में व्यंग्यात्मक तेवर अधिक है । उन्होंने राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक आदि सभी बातों को लेकर अपने व्यंग्यात्मक तेवर की पुष्टि की है । अपनी सर्जन प्रक्रिया में उन्होंने जिस क्षेत्र को चुना उसमें व्याप्त पाखण्ड, ढोंग और व्यर्थ के दिखावे पर व्यंग्य और छीटाकशी की तीखी धार प्रकट की है । रघुवीर सहाय औरों को चुपचाप सुनने वाले और उनकी आदतों पर नज़र रखने वाले उत्तम पर्यवेक्षक थे । यही कारण है कि उनका व्यंग्य निरर्थक न होकर सार्थक ही सिद्ध होता है । उनके तीखे व्यंग्य उनकी काव्य भाषा को अतिशय समृद्ध बनाते हैं ।

“पढ़िये गीता

बनिये सीता

फिर इन सबमें लगा पलीता

किसी मूर्ख की हो परिणीता

निज घर बार बसाइये ।

होंय कँटीली

आँखे गीली

लकड़ी सीली, तबियत ढीली

घर की सबसे बड़ी पतीली

भरकर भात पसाइये।”

(‘पढिये गीता’—‘सीढियों पर धूप मे’— पृष्ठ—149)

‘सीढियो पर धूप’ में संग्रह की ‘पढिये गीता’ शीर्षक इस कविता मे व्यग्य के माध्यम से मध्यवर्गीय नारी की पूरी जीवन गाथा ही कवि ने कह दी है। मध्यवर्ग की नारी के विवाहोपरान्त सकीर्ण दायरे तथा उसकी विवशता को कवि वाणी देता है। मध्य वर्गीय स्त्री का पूरा जीवन सिर्फ घर की चहारदीवारी मे सिमट कर भोजन बनाने मे ही बीत जाता है—

“हर सकट भारत मे एक गाय

होता है

ठीक समय ठीक बहस कर नही सकती है

राजनीति बाद मे जहाँ कही से भी शुरू करो

बीच सडक पर गोबर कर देता है विचार”।

(‘आत्महत्या के विरुद्ध’—‘एक अधेड़ भारतीय आत्मा’ पृष्ठ—88—89)

रघुवीर सहाय ने लोकतन्त्र मे आस्था होने के कारण इस कूर राजनैतिक व्यवस्था की विसगतियों को अपनी कविता का विषय बनाया है। ‘आत्महत्या के विरुद्ध’ काव्य संग्रह की ‘एक अधेड़ भारतीय आत्मा’ शीर्षक कविता की इन पक्तियों मे व्यग्य द्वारा कवि ने राजनैतिक परिस्थितियों का खुलासा किया है।

“हमारी हिन्दी एक दुहाजू की नयी बीबी है

बहुत बोलने वाली बहुत खाने वाली बहुत सोने वाली

गहने गढाते जाओ

सर पर चढाते जाओ

वह मुटाती जाये

पसीने से गन्धाती जाये घर का माल मैके पहुँचाती जाये।”

(‘आत्महत्या के विरुद्ध’—‘हमारी हिन्दी’—पृष्ठ—83)

‘आत्महत्या के विरुद्ध’ संग्रह की ‘हमारी हिन्दी’ शीर्षक इस कविता में जितना तीखा व्यंग्य है, उतना ही तीव्र आत्मलोचना। यहाँ भाषा और हिन्दी क्षेत्र के मध्यवर्गीय जीवन को एक दूसरे में मिला दिया गया है। पूरी कविता में यह रूपक चलता है— सीधा और साफ।

“हँसो हँसो जल्दी हँसो  
इसके पहले कि वह चले जाए  
उनसे हाथ मिलाते हुए  
नजरे नीची किए  
उनको याद दिलाते हुए हँसो  
कि कल भी तुम हसे थे।”

(‘हँसो हँसो जल्दी हँसो’— ‘हँसो हँसो जल्दी हँसो’— पृष्ठ-26)

‘हँसो हँसो जल्दी हँसो’ शीर्षक कविता की इन पंक्तियों में हित चिंतक की सलाह से यह व्यंग्य स्पष्ट रूप से प्रकट होता है कि, समाज में उपर्युक्त स्थितियों की हद तक दयनीय बनो तभी तुम ताकतवरों के समाज में जीवित रह सकते हो। उन पराधीन स्थितियों पर यह आत्यंतिक व्यंग्य है जिसमें आज हमें जीना पड़ रहा है।

“और आज जो बचपन में उस गुलामी में पिसते हैं  
जिसमें पिसते थे हम इस शोषक सभ्यता में शासक पक्ष में  
मिल जाने के पहले  
उनसे हम कहते हैं देखो हमको देखो हम पर विश्वास करो  
हमने भी बचपन में दुःख ये उठाये हैं  
ये प्रमाण पत्र है जिनके आधार पर हम अधेड़पन में  
उस शोषण के साथ दे सकते हैं शान्ति से।”

(‘लोग भूल गये हैं’—‘मुआवजा’—पृष्ठ-68)

‘लोग भूल गये हैं’ संग्रह की ‘मुआवजा’ शीर्षक कविता की इन पंक्तियों में वस्तु स्थिति की पूरी समग्रता को शब्द दिया गया है। वर्तमान समय की विसर्गतियों और विडम्बनाओं को व्यंग्य के माध्यम से वाणी दी गयी है।

‘क्यों कलाकार को नहीं दिखाई देती अब  
गंदगी, गरीबी और गुलामी से पैदा?  
आंतक कहाँ जा छिपा भागकर जीवन से  
जो कविता की पीड़ा में अब दिख नहीं रहा ?  
हत्याओं के क्या लेखक साझीदार हुए  
जो कविता हम सबको लाचार बनाती है?’

(‘आज की कविता’—‘कुछ पते कुछ चिट्ठियाँ’— पृष्ठ—13—14)

‘कुछ पते कुछ चिट्ठियाँ’ संग्रह की “आज की कविता” शीर्षक कविता की इन पंक्तियों में कवि ने कलाकार के प्रति अपनी खीज को व्यंग्य के माध्यम से वाणी दी है।

“अंग्रेजों ने अंग्रेजी पढ़ाकर प्रजा बनाई  
अंग्रेजी पढ़ाकर अब हम राजा बना रहे हैं।”

(‘अंग्रेजी’—‘एक समय था’—पृष्ठ—52)

‘एक समय था’ संग्रह की अंग्रेजी शीर्षक कविता में कवि ने व्यंग्य के माध्यम से अंग्रेजी भाषा के सामने हिन्दी की दयनीय स्थिति को सन्दर्भित किया है।

नयी कविता के अधिकांश कवियों की तरह बिम्ब रचना एवं प्रतीक योजना रघुवीर सहाय की काव्य रचना की विशिष्टता नहीं है चूँकि रघुवीर सहाय सपाट बयानी के कवि रहे हैं इसलिए वे बिम्बवादी नहीं हैं। यह निश्चित है कि बिम्ब रचना रघुवीर सहाय की काव्य—भाषा का कोई मौलिक उद्देश्य नहीं रहा है, फिर भी उनके काव्य सृजन में बिम्ब अनायास ही प्रवेश करते गये हैं।



उन्होंने यह स्वीकार किया है कि कविता में बिम्ब अपने-आप में कोई उद्देश्य नहीं है। यह कविता में जीवनानुभव को रचनात्मक और मूर्तिमत्ता में सम्प्रेषित करने का मात्र उपकरण ही है। अपनी विल्कुल आरम्भिक दौर की कविताओं में रघुवीर सहाय ने जीवन्त गत्यात्मक बिम्बों की सृष्टि की है—

“दूर क्षितिज पर महुआ की दीवार खड़ी है  
जिस पर चढ़कर सूरज का शैताना छोकरा  
झांक रहा है  
चौड़े चिकने पत्तों की ललछौर फुनगियों को सरकाकर  
नीडों में फिर लौटी मँडराती पिडकुलियों”

(‘सायकाल’—‘दूसरा सप्तक’— पृष्ठ—152)

‘दूसरा सप्तक’ में संग्रहीत ‘सायकाल’ शीर्षक कविता की इन पक्तियों में प्रकृति के सम्पूर्ण बिम्ब मौजूद हैं। जिसमें गन्ध, गति, वर्ण, स्पर्श एवं ध्वनि बिम्बों की व्यक्त और अव्यक्त रूप में योजना है। ‘महुआ’ में गन्ध, ‘चिकने पत्तों’ में स्पर्श बिम्ब तथा ‘ललछौर फुनगियों’ में वर्ण बिम्ब झांक रहा है। ‘मँडराना’ तथा ‘लौटना’ में गति बिम्ब है। ‘नीडों’ में फिर लौटी मँडराती पिडकुलियों में ध्वनि बिम्ब अनाभिव्यक्त होते हुए भी व्यक्त हो जाता है।

“कितने सही हैं ये गुलाब  
कुछ कसे हुए और कुछ झरने-झरने को  
और हल्की-सी हवा में और भी जोखम से  
निखर गया है उनका रूप जो झरने को है।”

(‘धूप’—‘सीढियों पर धूप में’— पृष्ठ—158)

‘सीढियों पर धूप में’ संग्रह की ‘धूप’ शीर्षक कविता की इन पक्तियों में कवि बोलचाल के सीधे से वर्णन में बिम्ब की एक छवि दे रहा है। यहाँ वर्णन

और बिम्ब जैसे एक दूसरे में घुल-मिल गया हो। इस तरह के चित्र-बिम्ब रघुवीर सहाय की काव्य-भाषा को अतिशय समृद्ध करते हैं।

“सिंहासन उच्चो है समाध्यक्ष छोटा है  
अगणित पिताओं के, एक परिवार के  
मुँह बाये बैठे हैं लड़के सरकार के  
हल्की सी दुर्गन्ध से भर गया है सभाकक्ष”

(‘मेरा प्रतिनिधि’— ‘आत्महत्या के विरुद्ध’—पृष्ठ-21)

‘आत्महत्या के विरुद्ध’ संग्रह की मेरा प्रतिनिधि शीर्षक कविता में किसी सामान्य सभा कक्ष का वर्णन भी है और किसी विशिष्ट सभाकक्ष का बिम्ब भी है। इन पंक्तियों में वर्णन और बिम्ब के स्तरों की टकराहट अर्थ को असाधारण विस्तार देती है।

अपने बाद के काव्य संग्रहों में सहाय ने पूर्णतया यथार्थवादी बिम्बों के द्वारा ही यथार्थ की पथरीली सतह को खोलने का प्रयास किया है। उनके यथार्थवादी बिम्ब औरतो की दुर्दशा से सम्बद्ध सारी कविताओं में उपलब्ध हैं।

“हाथ बालों पर नहीं जिनके कभी फेरा गया  
बैठकर दो चार के सग  
तजुर्बे अपने सुनाने का नहीं मौका मिला  
औरतें वे सूखकर रह गयीं.  
उनकी बच्चियों ने जवों होकर दादियों की  
काठियों पाई।”

(‘औरते’—‘कुछ पते कुछ चिट्ठियाँ’— पृष्ठ-44)

‘कुछ पते कुछ चिट्ठियाँ’ संग्रह की ‘औरते’ शीर्षक कविता में औरत की लाचारी— बेबसी उसके समूचे दुःख दर्द को मुकम्मल वाणी मिली है। ‘दादियों की काठियों’ में पूर्णतया यथार्थवादी चित्र-बिम्ब लेकर कवि उपस्थित हुआ है।

काव्यभाषा के स्तर पर रघुवीर सहाय अपने समकालीनों में एक महत्वपूर्ण रचनाकार हैं। अपने शिल्प के प्रति ये बड़े सजग हैं। सरल भाषा में सहज करुणा और जिन्दगी की शिरकत उनकी कविताओं की एक विशिष्ट पहचान है। रघुवीर सहाय की काव्य भाषा की सबसे बड़ी विशिष्टता यह है कि उन्होंने काव्यभाषा के उपकरणों बिम्ब मिथक, प्रतीक इत्यादि का कम से कम इस्तेमाल किया है। उन्होंने बोल-चाल की भाषा को जो तरलता व्यंजकता प्रदान की है, वही उनकी काव्यभाषा की सबसे बड़ी ताकत है। सीधी-सी दिखने वाली पक्तियों में असाधारण अर्थ भर देना रघुवीर सहाय की काव्यभाषा की विशेषता है। सपाटबयानी के माध्यम से बोलचाल की भाषा में ऐसी गहन व्यञ्जना रघुवीर सहाय की कविता में मिलती है जो उनको समकालीनों में विशिष्ट स्थान दिलाती है। उनकी काव्यभाषा सरल, साफ-सुथरी, सहज व्यवहार की भाषा है। सीधी-सादी दिखने वाली भाषा को उसके परिवेश में देखने पर अर्थ बहुत गहरे भीतर तक प्रभावित करता है और उसकी व्यञ्जना को बढ़ा देता है। यही रघुवीर सहाय की काव्यभाषा की सबसे बड़ी ताकत है।

अध्याय-4

शमशेर बहादुर  
सिंहः  
काव्य-भाषा की  
इंक्रुतियों

“जा उठा के पढ़ ले कागज जिस पर मेरा शेर है,  
देखना वह शेर है या दूसरा शमशेर है।

यह आत्म-स्तवन नहीं, शमशेर की रचना का सौ-फीसदी सच है।  
उनका सम्पूर्ण साहित्य आत्म-प्रतिरूप है— उनकी खूबियों-खामियों, विचार,  
अनुभव, कल्पना, सरोकार, विचलन, स्वीकार-अस्वीकार, विकास, बेचैनी, आकाक्षा  
वैविध्य, उदारता—सब कुछ स्वच्छ दर्पण के आगे रखा हो जैसे। खरापन और  
शुद्धता”।

(शमशेर बहादुर सिंह—प्रभाकर श्रोत्रिय—पृ०—101)

जीवन के कटुतम सघर्षों को लेकर उन्हें कविता में एकदम तरल बना  
सकना शमशेर के काव्य व्यक्तित्व की पहचान है और इस रचना क्षमता का  
बराबर अप्रदर्शन कवि का चरित्र। “शमशेर की कविताओं को समझने के लिए  
विश्लेषण अपेक्षित हो सकता है, विशेषण नहीं। उनकी कविताओं में संगीत की  
मनः स्थिति बराबर चलती रहती है। एक ओर चित्रकला की मूर्तता उभरती है  
और फिर वह संगीत की अमूर्तता में डूब जाती है। चित्रकला, संगीत और  
कविता धूल-मिलकर उनके यहाँ रचना संभव करते हैं। भाषा में बोलचाल के  
गद्य का लहजा, और लय में संगीत का चरम अमूर्तन इन दो परस्पर प्रतिरोधी  
मनः स्थितियों को उनकी कला साधती है यही कारण है कि जागतिक सदर्भों के  
कम से कम रहने पर भी हमें एक सम्पूर्ण रचना—संसार दिखाई देता है।”

(‘नयी कविताएँ: एक साक्ष्य’: ‘कुछ कविताएँ’: पृष्ठ—73)

अपनी कविता और अपने ऊपर पड़े प्रभावों के बारे में ‘वक्तव्य’ में कवि  
का कथन है— “अपनी कविता में मेरी खास कोशिश यह रही है कि हर चीज  
की, हर भावना की जो एक अपनी भाषा होती है, जिसमें वह कलाकार से बातें  
करती हैं, उसको सीखूँ। इस तरह की कोशिश जहाँ-जहाँ भी कामयाब होती

देख सका, मैंने उस से असर लिया, ज्यादातर अँगरेजी की मौजूदा कविता से, खास तौर से टेकनीक में।”

(‘दूसरा सप्तक’ : ‘वक्तव्य’ पृष्ठ-85)

आगे इसी ‘वक्तव्य’ में उन्होंने लिखा है—“मेरी भावनाओं पर सबसे गहरा असर पड़ा है ‘परिमल’ और ‘अनामिका’ का । पन्त ने भी मुझे पहले-पहल कविता की भाषा दी । उर्दू गजलियत और उलझे हुए भावों को लिए हुए सपनों की सी चित्रकारी और कुछ चलती हुई लयों और इधर आकर बात-चीत के लहजों और उसके उतार-चढ़ाव को भी मैंने अपनी कविता के रूप और छन्द का आधार बनाना चाहा है।”

(‘दूसरा सप्तक’ : ‘वक्तव्य’ पृष्ठ-85)

शमशेर की कविताएँ पाठक को दुरुह लगती हैं। क्योंकि उनकी कविता का अर्थ उन वर्णनों और चित्रों में नहीं मिलता जो कविता में दिखते हैं बल्कि उन संकेतों और इशारों में होता है जो कविता के भीतर शब्दों, वाक्यों के नितांत निजी संघटन या आत्मा के भीतर से ध्वनित होता है। अपनी कविता की दुरुहता के सम्बन्ध में कवि स्वयं कहता है।

“नशा मुझे नहीं होता है। नहीं होता

मुझे पीने वालों को

होता

है— मेरी कविता को अगर वो उठा सकें और एक घूँट

पी सकें

अगर”

(‘एक नीला दरिया’ : ‘चुका भी हूँ नहीं मैं’ पृष्ठ-13)

यह चुनौती ही नहीं, वस्तु स्थिति है शमशेर के काव्य-संसार की। इसे स्वीकार करने के बाद, उनके काव्य संसार में गहरे डूबने पर यह अनुभव होता

है कि शमशेर ने एकान्त में जैसे अपनापन ही सौंप दिया है। यह अपनापन मगर नया प्रतीत होता है, क्योंकि यह एक ऐसे कवि के द्वारा हम तक पहुँचता है, जो अपनी विलक्षण कविताओं से हमारी संवेदनाओं को गहराई से छूता ही नहीं, अपितु हमारे भीतर नई संवेदनाएँ भी जगाता है। इन संवेदनाओं की लय, इनके चित्र, बिम्ब, स्वरूप—सभी, कभी परिचित, कभी नये— से और कभी नये लगते हैं। परिचय—अपरिचय के इस दौर में उनके रचना—संसार के और भी अनेक पहलू हमारे सामने खुलते जाते हैं।

अलग—अलग अर्थ स्तरों को खोलने वाली इनकी, उनके सम्भावना युक्त भाषा, उनकी कविता में निहित विभिन्न विरोधाभासों को सामने लाती है। एक विशेष सर्जनात्मक सजगता के साथ उनका पाठक उनकी कविता से मुखातिब होता है।

‘दूसरा सप्तक’ में पहली बार कवि शमशेर प्रकाशित हुए। यद्यपि वे बहुत दिनों से कविताएँ लिख रहे थे । इनकी कविताओं को देखकर उनके काव्य—संसार की निर्मित होने वाली सम्भावनाओं का अनुमान होता है। इसमें उनकी कुल बीस रचनाएँ संकलित हैं जिसमें से अधिकांश बाद के सग्रहों में शामिल कर ली गयी हैं। ‘दूसरा सप्तक’ में छपा उनका ‘वक्तव्य’ उनकी कविताओं के बारे में और साथ ही नयी कविता के बारे में उनके दृष्टिकोण को जानने की दृष्टि से आज भी बहुत महत्वपूर्ण है।

इनका पहला स्वतन्त्र काव्य सग्रह ‘कुछ कविताएँ’ 1959 में प्रकाशित हुआ। इस सग्रह की कविताओं का चयन जगत शखधर ने किया है। इसमें कुल 36 कविताएँ हैं। शमशेर का समग्र गीतिस्वरूप यहाँ प्रकट नहीं होता, इस अर्थ में कि केवल अछान्दस रचनाएँ ही इसमें संकलित हैं। शमशेर प्रयोगशील हैं, यह बात इसमें लक्षित होती है।

‘कुछ और कविताएँ’ नाम से 1961 में इनका दूसरा काव्य संग्रह प्रकाशित हुआ। इसमें कुल 49 कविताएँ संग्रहीत हैं। इन कविताओं का चयन उन्होंने स्वयं किया है। विषय-वैविध्य और शिल्पगत विशेषता दोनों ही दृष्टियों से यह उनका उत्तम काव्य संग्रह माना जा सकता है। इसमें एक ओर जहाँ ‘टूटी हुई, बिखरी हुई’ व ‘सावन’ जैसी ‘उत्कृष्ट प्रेम रचनाएँ’ हैं, वहीं ‘बात बोलेगी’ और ‘वाम वाम दिशा’ जैसी प्रगतिवादी विचारधारा से प्रभावित रचनाएँ भी हैं। कुछ रचनाएँ ऐसी हैं जो सुरियल भावसृष्टि को भी प्रस्तुत करती हैं। इसमें उनके गीत, गजल, सॉनेट, रूबाई सभी समाविष्ट हैं।

1975 ई० में उनका तीसरा काव्य संग्रह ‘चूका भी हूँ नहीं मैं’ प्रकाशित हुआ। इसके चयनकर्त्ता भी जगत शंखधर हैं। इस संग्रह में कुल 50 कविताएँ संकलित हैं। इसमें अछानन्दस रचनाएँ ही हैं। अन्य संग्रहों की तुलना में इस संग्रह की अधिकतर रचनाएँ उनकी सामाजिक अभिमुखता को प्रकट करती हैं। शिल्प प्रयोग की दृष्टि से ‘दो मोती कि दो चन्द्रमा होते’ उनकी विशिष्ट रचना है। इस तरह प्रयोग धर्मिता, उनके इस संग्रह की भी विशेषता बन जाती है।

1980 में राजकमल प्रकाशन द्वारा उनका चौथा काव्य संग्रह ‘इतने पास अपने’ प्रकाशित हुआ। यह कुल 33 कविताओं का संकलन है। इस संग्रह द्वारा कवि शमशेर एक तरह से अपना स्थायी परिचय देते हैं। उनकी चेतना का विकास किस दिशा में हुआ है यह इस संग्रह की रचनाओं से जाना जा सकता है। इस संग्रह की पहली ही कविता ‘संध्या’ उनकी प्रयोग धर्मिता को स्पष्ट कर देती है। इस संग्रह की अधिकतर कविताएँ कला, साथी कलाकारों की कला का स्वीकार, साहित्य और समय के चिन्तन पर हैं। साथ ही मृत्युबोध सम्बन्धी रचनाएँ हैं जो उनका प्रिय विषय रहा है। कवि को समझने का बहुत पैना सुराग ये कविताएँ देती हैं।



1980 में ही उनका 'उदिता' काव्य संग्रह भी प्रकाशित हुआ। यह एक प्रकार से कवि की अभिव्यक्ति के सघर्ष का कवित्वपूर्ण दस्तावेज है। इसमें संकलित रचनाओं पर छायावाद और प्रगतिवाद का प्रभाव देखा जा सकता है। साथ ही इसमें ऐसी भी रचनाएँ हैं जो विशिष्ट 'शमशेरी अन्दाज' को स्थापित करने का आरम्भिक बिन्दु बनती हैं। यही बाद में चलकर शमशेर की कविता का स्थायी गुण बन गया। ये रचनाएँ उनके कवि स्वभाव का परिचय देती हैं।

1981 ई० में 'बात बोलेगी' काव्य संग्रह प्रकाशित हुआ। कुल 48 रचनाओं का यह सकलन घटना या विषय-साम्य, की दृष्टि से दो खण्डों और सात विभागों में बटों है। उनकी वे लगभग सभी रचनाएँ इस संकलन में संकलित हैं जो देश के स्वतन्त्रता-आन्दोलन या मार्क्सवाद से सम्बन्धित हैं। कुछ शोकगीतों का भी इसमें समावेश है जो उनके उत्कृष्ट शोकगीतों में गिने जा सकते हैं।

कवि शमशेर का अन्तिम काव्य संग्रह 'काल तुझसे होड़ है मेरी' सन् 1988 में प्रकाशित हुआ। इसमें पिछले दस-पन्द्रह सालों में लिखी गई रचनाएं संकलित हैं। इनका चयन रंजना अरगडे का है। इन रचनाओं के बारे में स्वयं शमशेर का कहना है— "मैं सदा ही अपने मानसिक परिवेश को चित्रित करता रहा हूँ। परिवेश के साथ उसके माहौल को भी 'अपने पास' 'इतने पास अपने' खींचता रहा हूँ कि मेरा अन्दरूनी व्यक्तित्व, अन्दरूनी कवि और चित्रकार अपने अक्स को उसमें उतरने से बाज नहीं रख सके। .....गालिब का शेर है—

"फरियाद की कोई लय नहीं है।

नाला पाबन्दे— नै नहीं है।।"

कोई बॉसुरी बजा रहा है,— बजा नहीं रहा है, अपने दुखते हुए जख्म को सहला रहा है। 'नाला' यानी आह—कराह रोना धोना। 'नै'— बॉसुरी। बॉसुरी कभी अन्तर की आह—कराह को बांध नहीं सकती, क्योंकि 'नाला' बॉसुरी बजाने की

कला के अधीन नहीं है, इससे आजाद है। इसी आजादी की खोज मेरी कविता है।”

(‘सीधी सी बात है’ ‘काल तुझसे होड है’ पृष्ठ-8)

इसी ‘सीधी सी बात है’ में वे आगे कहते हैं— “मेरी कविता के निर्माण में आस-पास की साधारण सी वस्तु भी या कोई ऐसा व्यक्ति जो एकाएक मेरी कविता के पथ में खड़ा हो जाता है, मैं उसको भी अपने रग में लपेट कर अपनी कविता में शामिल कर लेता हूँ। इसके बाद जो कविता का विकास होता है वह रचना की अपनी शर्तों पर होता है। मेरी अन्दर की अनुभूतियों झूठी न पड़े इसलिए मैं उस सामग्री में और कुछ जोड़ देता हूँ और इस तरह कविता में एक नया पात्र आ जाता है, जिसका पहले मुझे आभास भी नहीं था।”

(‘सीधी सी बात है’ ‘काल तुम्हारे होड है’ पृष्ठ-8-9)

ऊपर शमशेर के काव्य-विकास की एक झलक प्रस्तुत की गयी है। उस पूरी काव्य-यात्रा में पाठक को शमशेर की काव्य भाषा की अनेक विशिष्टताओं से साक्षात्कार होता है। शमशेर जितना अपने शब्दों से बोलते हैं उतना ही शब्दों के बीच के अन्तराल से। शमशेर के शब्द केवल अर्थ की ही सृष्टि नहीं करते बल्कि उनमें गहरी गूँजे और अनुगूँजे होती है। उन गूँजों में जहाँ एक ओर वर्तमान का समय होता है वही उसमें इतिहास की झकृतियाँ भी। शमशेर की काव्य भाषा में एक गहरा लयात्मक तत्त्व है। लय उनके काव्य संवेदना की एक गहरी आन्तरिक सत्ता है। वे लय की सूचना करते हैं। और लय का आविष्कार करते हैं। लय में से ही नये-नये अर्थों की सृष्टि होती है। उनके काव्य भाषा में एक विचित्र प्रकार की झंझनाहट जैसे उगँली से वीणा के तार छेड़ देने पर एक राग-रागनियों की सृष्टि होती है उसी प्रकार शमशेर का शब्द-विन्यास नयी-नयी झंकृतियाँ उत्पन्न करते हैं। शमशेर की कविता एक ऐन्द्रजालिक सरचना की तरह पाठक के सामने उभरती है। वे अपने शब्द विन्यास में जिन

अन्तरालो को छोड़ते हैं उन्हें भरने का काम पाठक स्वयं करता है और इस प्रकार हर सवेदनशील और सृजनशील पाठक उनकी कविता से नये-नये अर्थों की उपलब्धि करता है। शमशेर के काव्य का बिम्ब-विधान भी बहुत असामान्य है। उनके बिम्ब-कही दृश्य है तो कही श्रव्य, कहीं वे सुगन्ध विखेरते हैं, तो कहीं स्पर्श का बोध कराते हैं।

शमशेर की काव्यभाषा में झंकृतियों:—

डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने एक जगह लिखा है—“साधारण बोलचाल में शब्दों का अर्थ निश्चित और सीधा होता है, घण्टे की तरह टन-टन। साहित्य में उसी शब्द का अर्थ अपने पूरे वैविध्य में तारों की झंकार के साथ उभरता है। पर भाषा में की यही झंकार बिना शब्दों के आपस में टकराहट से नहीं बनती इसीलिए बोलचाल का एक शब्द भी (‘आओ’,—‘चलें’ ‘अच्छा’ याकि ‘सुनो’ भी ) अर्थ देगा। पर कविता बिना शब्द कम के नहीं बनेगी।”

(‘सर्जन और भाषिक संरचना’ ‘डॉ० राम स्वरूप चतुर्वेदी’—पृष्ठ—24)

कविता में प्रत्येक शब्द एक दूसरे के पास रख देने से उसका अर्थ कैसा ध्वनित या झंकृत होता है, यह उनकी आपसी रगड़ से पता चलता है। शब्द अर्थ देता है, पर मात्र यह अर्थ कविता में प्रेय नहीं है। कविता में तो रगड़ से उत्पन्न अर्थ की अपेक्षा व्यंजनात्मक अर्थ ही प्रेय रहता है। “शब्दों की रगड़ से अर्थ वैसे ही व्युत्पन्न होते हैं। जैसे लकड़ियों को जलाकर ऋषि अग्नि जलाते हैं।”

(डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी)

भाषा के इस महत्व का स्वीकार शमशेर के यहाँ भी है। उनके पूरे काव्य संसार को समझने पर इस बात की बार-बार प्रतीति होती है कि उनकी प्रकृति शब्दों की जड़ों तक जाने की है। ‘विवेचना’ की एक गोष्ठी में साही जी ने कहा था कि “शमशेर की कविताओं में ऐसे शब्द साथ-साथ ‘हलकी मीठी

चा—सा दिन—‘हँसी का फूल’, ‘मौत के रगीन पहाड़’, ‘अगोरती विभा’, ‘कागजी विस्मय’, ‘सुलगता हुआ पहरा’ आने लगते हैं जिनके साहचर्य की कल्पना पहले नहीं की गई थी। ‘सांस की गगा’, ‘मोतियों को चबाता हुआ’ गुल जैसे प्रयोग सिर्फ चौकाने वाले करिश्मे नहीं लगते, बल्कि गूजते हुए अर्थ से भर जाते हैं। कविता शब्दों और शब्दों के संयोग से नहीं बनती बल्कि शब्दों का जाल जो यथार्थ पर फेंका जाता है, उससे बनती है। यह फेंका हुआ जाल ही अर्थ है।

(‘छँटा दशक’ ‘विजय देवनारायण साही’ पृष्ठ—218)

“हलकी मीठी चा— सा दिन  
मीठी चुस्की —सी बाते  
मुलायम बाहों— सा अपनाव।  
पलकों पर हौले—हौले  
तुम्हारे फूल—से पॉव  
मानों भूलकर पड़ते  
हृदय के सपनों पर मेरे।”

(‘दूब’ ‘कुछ कविताएँ’ पृष्ठ—36)

अथवा

“जो कि सिकुड़ा हुआ बैठा था, वो पत्थर  
सजग—सा होकर पसरने लगा  
आप से आप।”

(‘सुबह’ ‘कुछ कविताएँ’ पृष्ठ—44)

अथवा

“वो हमारे सांस के सूर्य।  
सास की गंगा  
अनवरत बह रही है।

तुम कहाँ डूबे हुए हो?"

(‘रात्रि’ ‘कुछ कविताएँ’ पृष्ठ-45)

अथवा

“हे अगोरती विभा,

जोहती विभावरी।

हे अमा उमामयी,

भावलीन बावरी।

मौन—मौन मानसी

मानवी व्यथा भरी।”

(‘धनी भूत पीड़ा’ ‘कुछ कविताएँ’ पृष्ठ-58)

अथवा

“धूप कोठरी के आइने में खड़ी

हस रही है

पारदर्शी धूप के पर्दे

मुस्कराते

मौन आगन में

मोम—सा पीला

बहुत कोमल नभ”

(‘धूप कोठरी के आइने में खड़ी है’ ‘कुछ और कविताएँ’

पृष्ठ-117)

अथवा

“हंसती मौन विद्युत—सी , आँखों में

बोलती अकाट्य

नियम—सी, मौलिक। हमारे  
तुम्हारे  
बीचोबीच  
खड़ी मूर्त लय—सी  
अमर।”

(‘हवा सी एकदम पतली’: ‘इतने पास अपने’ पृष्ठ—18)

उपर्युक्त उद्धरणों से यह स्पष्ट हो जाता है कि शमशेर अलग—अलग शब्दों को पास या दूर रख करके अपनी कविता की अल्प छायाओं का विस्तार करते हैं। अलग—अलग बिम्बों की अलग—अलग अर्थ छवियाँ हैं। एक सिकुड़े हुए पत्थर का सहसा क्रमशः बड़ा आकार प्राप्त करते रहना ऐसा बिम्ब है— अर्थ विस्तार का पाठक के मन में एक चाक्षुष छवि प्रदान करता है। डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी की यह उक्ति बहुत ही सार्थक और सटीक है कि “शमशेर के शब्द—विन्यास को जरा—सा छूने पर वैसी ही झकृतियाँ पैदा होती हैं जैसा वीणा के तारों को उगुलियों से छेड़ने पर होती है।”

शमशेर की कविता का बिम्ब—विधान:—

नयी कविता की एक विशिष्ट पहचान है बिम्ब यह वह विशिष्ट तत्त्व है जो कविता की रचना प्रक्रिया का एक अंग है। जो हमारी ऐन्द्रिक अनुभूति को समृद्ध और समृद्धतर करता है। शमशेर की कविताओं में बिम्ब उनकी कविता के अर्थ विकास में योग देते हैं और इसीलिए उनके बिम्ब कई बार वर्गीकरण की सीमा लांघ जाते हैं। शमशेर की रचना प्रक्रिया जटिल है और अभिव्यक्ति संकेतात्मक, इसीलिए उनके बिम्ब अधिकतर सकुल होते हैं। वे ऐन्द्रिय और अतीन्द्रिय दोनों अनुभूतियों को अपनी रचनाओं में बिम्बों के द्वारा प्रस्तुत करते हैं।

बिम्बो का जो संसार शमशेर की रचनाओं में प्रकट हुआ है उससे उनकी कविताओं का सौन्दर्य व्यक्त होता है। उनके रचना ससार में 'शाम', 'समुद्र', 'दिवस', 'सूर्य', 'आकाश', 'छितिज', 'नदी', 'धूप', 'लहरें' इत्यादि बिम्बात्मक अभिव्यक्ति पाते हैं। उनकी कविताओं में अनेक रंग हैं। वैसे तो सारी रंग-सृष्टि हल्के रंगों की है, पर एक सावलापन और गहरापन सतत रहता है। हल्की रेखाओं और रंगों से वे ऐसा प्रभाव उत्पन्न करते हैं कि पाठक के मन पर उसकी एक छाप अंकित हो जाती है।

“प्रातः नभः था बहुत नीला शंख जैसे  
भोर का नभः”

(‘उषा’: ‘कुछ कविताएँ’: पृष्ठ-8)

‘कुछ कविताएँ’ संग्रह की ‘उषा’ शीर्षक कविता में प्रातः कालीन नीलिमा को बताने के लिए कवि ने ‘नीले शंख’ का बिम्ब चुना है। कालिमा—युक्त शंख से मात्र रंग बताना ही ऐसी बात नहीं है। ‘शंख—ध्वनि’ मांगल्य का प्रतीक है। तो जब नीले शंख सा आकाश है, तब वह मंगलमय बेला है, यह बात सूचित हो ही जाती है।

“एक नीला आईना  
बे-ठोस सी चादनी  
और उसके भीतर  
चल रहा हूँ मैं। उसी के महातल के मौन में”

(‘एक नीला आईना बेठोस’ : ‘कुछ कविताएँ’: पृष्ठ-13)

‘कुछ कविताएँ’ संग्रह की ‘एक नीला आईना बेठोस’ शीर्षक इस कविता में आकाश के लिए कवि ने ‘बेठोस नीले आईने’ का बिम्ब दिया है जो ठोस नहीं बे-ठोस है क्योंकि कवि उसके भीतर चल सकता है। यहाँ आकाश भी बेठोस है और चांदनी भी। और इस बेठोस के भीतर चलते-चलते कवि भीतर-ही-भीतर

धंसते चले जाते हैं— गहरे तक ।

“मैली हाथ की धुली खादी

सा है

आसमान

जो बादल का पर्दा है मटियाला घुँधला—धुँधला

एक सार फैला है लगभग

कही—कही तो जैसे

हलका नील दिया हो।”

(‘सावन’ ‘कुछ और कविताएँ’ पृष्ठ—140)

‘कुछ और कविताएँ’ संग्रह की ‘सावन’ शीर्षक कविता की इन पक्तियों में ‘सावन के मटमैले’ आसमान के लिए कवि ने ‘मैली हाथ की’ ‘धुली खादी— सा’ बिम्ब उपस्थित किया है। यहाँ ‘हाथ की धुली’ कहकर कवि ने एक अनगढ़पन का बोध कराया है और यह भी कि धुलकर एकदम वह शुभ्र नहीं हुई हैं ‘खादी’ कहने से एक खुरदुरे पन का भी अनुभव किया जा सकता है ।

इसी कविता में आगे कवि डूबते हुए सूरज को जो रंग दिया है, वह है—

“जैसे घोल गया हो कोई गँदले जल में

अपनी हल्की मेहदी वाले हाथ।”

शाम का समय है। डूबते सूरज का हल्का अहसास आसमान में झलक रहा है। लेकिन गुलाबीपन ऐसा लग रहा है जैसे कोई नायिका अपने मेहदी लगे हाथों को पानी में घोल दिया हो।

“सच्चाइयाँ

जो गंगा के गोमुख से मोती की तरह बिखरती रहती हैं

हिमालय की बर्फीली चोटी पर चादी के उन्मुक्त नाचते

परों में झिलमिलाती रहती हैं



जो एक हजार रंगों के मोतियों का खिलखिलाता समन्दर है।  
 उमंगों से भरी फूलों की जवान कशियों  
 कि वंसत के नये प्रभात-सागर में छोड़ दी गयी हैं।”

(‘अमन का राग’ ‘कुछ और कविताएँ’: पृष्ठ-18)

‘कुछ और कविताएँ’ संग्रह की ‘अमन का राग’ शीर्षक इस कविता में सत्य जैसे पवित्र मूल्य की बिम्बात्मक अभिव्यक्ति है। सच्चाइयाँ— मानो गोमुख जैसे पवित्रतम स्रोत से विखरते मोती हैं। यहाँ सच्चाई हिमालय की ऊँची बर्फीली चोटियों में चांदी के उन्मुक्त पत्तों की तरह झिलमिलाती है। हिमालय की बर्फीली चोटी में चांदनी अर्थात् एक ऊँचाई के साथ-साथ श्वेतत्व का बोध। फिर एक चमक भी। उज्ज्वलता। सत्य में भी वही ऊँचाई है, श्वेतत्व है। उज्ज्वलता है। चमक है।

यहाँ सच्चाई हजार रंगों के मोतियों का खिलखिलाता समुन्दर है। उस श्वेत रंग में से ही मानें ये हजारों रंग फूट पड़े हों। इसमें एक उल्लास है, विस्तार के साथ-साथ रंगों की भी सृष्टि खड़ी हो जाती है। सम्भवतः कवि कहना चाहता है कि सत्य हमें उल्लास देता है, रंगों में सराबोर करके हमारे व्यक्तित्व को विस्तार देता है।

“एक नीला दरिया बरस रहा है  
 और बहुत चौड़ी हवाएँ हैं  
 मकानात है मैदान  
 किस कदर ऊबड़-खाबड़  
 मगर  
 एक दरिया  
 और हवाएँ  
 मेरे सीने में गूँज रही हैं।”

(‘एक नीला दरिया बरस रहा’ ‘चुका भी हूँ नहीं मैं’—पृष्ठ—9)

‘चुका भी हूँ नहीं मैं’ सग्रह की ‘एक नीला दरिया बरस रहा’ शीर्षक कविता की इन पंक्तियों में एक विशिष्ट प्रकार का बिम्ब उपस्थित होता है। नीला दरिया बह नहीं रहा है, बरस रहा है, अर्थात् यह दरिया की नहीं आकाश की बात है जो बादलों की उपस्थिति से फेनिल लहरों का आभास दे रहा है। ‘हवाएँ चौड़ी हैं’ में एक विस्तार का बिम्ब उभरता है। जो आगे चलकर मैदान और मकानात की उपस्थिति से ऊबड़-खाबड़ हो जाता है।

“मैं इस तरह मुस्कराया  
जैसे शाम के पानी में डूबते पहाड़  
गमगीन मुस्कराते हैं।”

(‘चेहरो की शामों में’ . ‘इतने पास अपने’ . पृष्ठ—46)

‘इतने पास अपने’ सग्रह की ‘चेहरो की शामों में’ शीर्षक कविता की इन पंक्तियों में कवि ने अपनी ‘गमगीन’ मुस्कराहट को ‘शाम’ के बिम्ब से बिम्बित किया है। डूबती हुई शाम में गहराते अन्धकार में डूबते जहाड़ जैसे गम्भीर और विवश लगते हैं—वैसे ही कवि मुस्कराता है।

“कत्थई गुलाब  
दबाये हुए है  
नर्म नर्म  
केसरिया सावलान मानो  
शाम की  
अगूरी रेशम की झलक  
कोमल  
कोहरिल  
विजलियों—सी

लहराए हुए है”

(‘कत्थई गुलाब’ ‘इतने पास अपने’ पृष्ठ—17)

‘इतने पास अपने’ संग्रह की ‘कत्थई गुलाब’ शीर्षक कविता की इन पक्तियों के सारे बिम्ब एक दूसरे में इस प्रकार वलयित हैं कि उन्हें अलग-अलग करके देखना कविता के पूरे सौन्दर्य परिप्रेक्ष्य को खण्डित करना है। कवि का यह बिम्ब विधान वास्तव में उसके चित्र-विधान की एक प्रकार की प्रतिछवि है। इस प्रकार का बिम्ब विधान उसी कवि के लिए सम्भव हो सकता है जो चित्रकला का गहरा मर्मज्ञ हो। साथ ही इन बिम्बों में ऊपरी तौर पर एक अन्तर्विरोध सा लगता है जैसे ‘केसरिया सांवलापन’ अथवा ‘कोहरिल बिजलियाँ’ किन्तु अधिक सूक्ष्मता से देखने पर यह परस्पर विरोध ही एक अन्तरिक सगति को ओर ईशारा करती है। क्योंकि कुहासे और श्यामता के बीच से विद्युत्तलता कौंधती है और फिर उसी में विलीन भी हो जाती है। इसी प्रकार केसरिया सावलापन भी सौन्दर्य बोध का एक नया आयाम प्रस्तुत करता है।

“यह पूरा

कोमल कासे में ढला

गोलाइयो का आईना

मेरे सीने से कसकर भी

आजाद है

जैसे किसी खुले बाग में

सुबह की सादा

भीनी-भीनी हवा”

(‘प्रेयसी’ ‘काल तुझसे होड़ है मेरी’: पृष्ठ— 98)

‘काल तुझसे होड़ है मेरी’ संग्रह की ‘प्रेयसी’ शीर्षक कविता में शमशेर की कल्पना में सौन्दर्य लोक किस प्रकार रूपायित होता है, इसका एक अनूठा

उदाहरण प्रस्तुत बिम्बो में ज्ञाकता है। बन्धन और मुक्ति का भी एक संश्लेष होता है। कहीं-कहीं बन्धन ही मुक्ति का भी एहसास दिलाता है, गोलाइयो को अपने सीने में कस लेना और उनके भीतर आजादी का एहसास पैदा करना ऐसे ही परस्पर विरोधी अनुभवों का संश्लेष है जिसकी अपनी एक विशेष प्रकार की संगति है।

“चिकनी चादी-सी माटी

वह देह धूप में गीली

लेटी है हँसती-सी।”

(‘चिकनी चादी-सी माटी’ ‘काल तुझसे होड है मेरी’ पृष्ठ-103)

शमशेर मूलतः सौन्दर्य के कवि है। यदि उनके पूरे काव्य संसार को किसी एक तत्त्व से पहचानने का प्रयास किया जाय तो वह तत्त्व उनका सौन्दर्य बोध ही है। यह सौन्दर्य लोक बाहर से उनके भीतर जाता है और भीतर से रचा जाकर बाहर आता है ‘चिकनी चादी-सी माटी’ अपनी सुन्दरता और स्निग्धता में कितनी बेजोड है। यह वही जान सकता है जो कुम्हार के उगुलियों के द्वारा चाक पर गीली माटी से नाना प्रकार की सौन्दर्याकृतियों को निरायाश बनते देखा हो। चक्का धूम रहा है। कीली पर गीली मिट्टी रखी हुई है और कुम्हार की अँगुली का जादूई स्पर्श कितनी-कितनी छवियों को नाना प्रकार की आकृतियों में निर्मित करता चलता है, ठीक वैसा ही जादूई स्पर्श शमशेर की कल्पना का है। जिसमें कितने-कितने सौन्दर्य लोको का निर्माण होता चलता है।

शमशेर की कविता में अन्तरालों का सर्जनात्मक प्रयोग :-

शमशेर की कविता का स्वभाव सूक्ष्म और साकेतिक है उसमें अन्तरालों का सर्जनात्मक प्रयोग बहुत व्यजक है। यह एक बात को दूसरी से अलग करने भर के लिए नहीं है, अनेक तरह से बोलता हुआ भी है। कई बार यह पाठक को

आत्मान्वेषण का अवसर देता है, कई बार शब्दों की उपस्थिति से उत्पन्न होने वाली भाव सकुलता से बचाता है, कई बार भाव या अनुभूति को विकसित करता है, कई बार भावों को गहरा करता है, कई बार अतीत के प्रसंग को नए तथ्य से जोड़ता है कुल मिलाकर उनके अन्तराल पाठक की रचनात्मक भागीदारी बढ़ाते हैं और कथन को नए सर्जनात्मक आयाम देते हैं।

“मोम—सा पीला

बहुत कोमल नभ

एक मधुमक्खी हिलाकर फूल को

बहुत नन्हा फूल

उड़ गयी

आज बचपन का

उदास माँ का मुख

याद आता है।”

(‘धूप कोठरी के आइने में खड़ी’: ‘कुछ और कविताएँ’—पृष्ठ—117)

‘कुछ और कविताएँ’ संग्रह की ‘धूप कोठरी के आइने में खड़ी है’ शीर्षक कविता की पंक्तियाँ कोठरी के आइने में धूप का उतरना, मोम— सा पीला कोमल नभ आदि माँ के उदास मुँह की याद दिलाते हैं। फिर याद आती है बचपन की स्मृति, माँ का कोमल स्पर्श और उसी उम्र में उसका जीवन से चले जाना। इसके लिए कवि ने बिम्ब चुना है— ‘नन्हे फूल को अपनी छुअन से थरथराता छोड़ मधुमक्खी के उड़ जाने’ का। पहला अन्तराल माँ के उदास मुख के स्मृति बिम्ब को पलैश बैंक के क्षणों में बदलने का अवकाश देता है। तथा दूसरा अन्तराल उपस्थित बिम्ब तथा पलैश बैंक के झटके को एक सम्पूर्ण वेदना

परक स्मृति से जोड़ने के लिए है। जिसमें वेदना और राग दोनों एकत्र है। स्मृति और स्मृति तंतुओं को अलग तरह से झकृत करने वाली अनुभूति को अन्तराल से कितना व्यजक स्पर्श मिला है। यह यहाँ देख सकते हैं।

“बा द ल अ व तू ब र के  
ह ल के र गी न ऊ दे  
म द् ध म् म द् ध म् रू क् ते  
रू क् ते — से आ जा ते  
इ त ने पा स अ प ने।”

(‘संध्या’: ‘इतने पास अपने’. पृष्ठ-13)

‘इतने पास अपने’ सग्रह की पहली ही कविता ‘संध्या’ संगीत के नोटेशन जैसी लिखी गई है। शब्द के वर्ण पृथक् किए गये हैं।— पाठ को धीमे पढ़ने के लिए, ताकि धीरे-धीरे हल्के-हल्के तैरते बादल का धीमापन रूपायित हो सके। इस कविता को पढ़ते हुए पाठक बादल की गति को न केवल महसूस कर सकता है बल्कि उस विलंबित संगीत को भी महसूस कर सकता है जो उस समय प्रकृति में चल रहा होता है। यहाँ कवि ने एक ही शब्द के वर्णों के बीच अन्तराल रचकर उसका अत्यन्त सर्जनात्मक उपयोग किया है। जैसे बलाघात और स्वराघात के द्वारा हम शब्दों के अर्थों में नयी-नयी व्यजनाएँ पैदा करते हैं, उसी प्रकार शमशेर जी एक शब्द में प्रयुक्त होने वाले अक्षरों के बीच अन्तराल देकर शब्दार्थ की नयी व्यंजनाएँ प्रस्तुत की हैं।

**शमशेर की काव्य-भाषा की चित्रात्मकता :-**

कलाकार के व्यक्तित्व के मूल में कोई एक चीज, कोई कला-रूप होता है, वह उसकी रचनाशीलता के भीतर अमूर्त रूप से संचरित होता है। जैसे अज्ञेय के कर्तृव्य का मूल गद्य है, जैसे प्रसाद के सृजन के भीतर कविता संचारित है, वैसे ही शमशेर की कविता के भीतर उनका चित्रकार बैठा है। कई

बार वह दिखता है, कई बार नहीं दिखता, लेकिन इसका यह अर्थ नहीं है कि वह नहीं है। मुक्ति बोध का तो कहना यह है कि “शमशेर ने अपने हृदय में आसीन चित्रकार को पदच्युत करके कवि को अधिष्ठित किया है।” शमशेर में ड्राइंग-पेंटिंग के प्रति विशेष रुझान ही नहीं था, उन्होंने ढेरों स्केच, पेंटिंग बनाए हैं। जो हो यह बहुत साफ है कि शमशेर की कविता के चित्रों में उनका मनस्तत्त्व अधिक सक्रिय है, जिसके उपयोग से वे कविता में विलक्षणता पैदा करते हैं। कई बार शमशेर की कविता चित्रों की अपेक्षा चित्रों की ओर उठी हुई उँगली लगती है।

कविता में आमतौर पर जो चित्र आते हैं, वे बिम्बधर्मी होते हैं और ऐन्द्रिय संवेदनो को जगाते हैं। इन्हीं के सहारे पाठक अतीन्द्रिय अमूर्तता या कविता में निहित साकेतिकता तक पहुँचता है। परन्तु शमशेर के चित्र और मूर्ति की उपस्थिति का एक भिन्न अर्थ है। शमशेर के भीतर बिम्ब या अनुभूति काव्यभाषा में नहीं चित्र भाषा में अवतरित होती है। उनकी कविता में सम्पूर्ण मूर्ति या चित्र ज्यों के त्यों आ जाते हैं जो सबधित कला-माध्यम द्वारा पहले प्रतीक रूप ले चुके हैं। यद्यपि शमशेर चित्र को काव्यभाषा में बदलने की कोशिश करते हैं परन्तु उनकी काव्यभाषा भी अपने में विरल और किसी हद तक निजी होती है, फिर भी वे जीवनानुभूति, चित्र और कविता के बीच भाषा का ऐसा सेतु बनाते हैं कि थोड़ा प्रयत्न करने पर न चित्र अव्याख्येय रहते हैं और न कविता के संवेदन।

“कठिन प्रस्तर में अग्नि सूरख

मौन पत्तों में हिला मैं कीट

(ढीठ कितनी रीढ़ है तन की-तनी है)

आत्मा है भाव

भाव—दीठ

अगम अन्तर मे

अनगिनत सूराख सी करती।”

(‘कठिन प्रस्तर मे’ ‘कुछ कविताएँ’.पृष्ठ—39)

‘कुछ कविताएँ’ संग्रह की ‘कठिन प्रस्तर मे’ शीर्षक कविता की इन पंक्तियों मे ‘अनगिनत सूराखों वाले पत्थर मे हिलता हुआ कीट’ एक प्रतीकात्मक शिल्पाकृति है जो अमूर्तन की हैसियत पा चुकी है। अब कवि इसे कविता की भाषा मे रूपांतरित करता है। इसका पहला माध्यम है— मैं, और दूसरा है नियत पंक्ति से अलग कोष्ठक में रखी हुई पंक्ति। इनके द्वारा शिल्पाकृति का काव्यार्थ खुलने लगता है, आकृति मे निहित मानवीय अर्थ बनने लगते हैं। ‘मैं’, ‘कीट’ का रूप ले लेता है या ‘कीट’, ‘मैं’ का। कवि कहता है ‘आत्मा है भाव’—यानी भाव ही आत्मा है, जिसकी दीढ(दृष्टि) झुकी हुई है। तात्पर्य है— आत्मान्वेषणशील दृष्टि। यह दृष्टि अगम्य अन्तर मे उतरती है जो अभी पत्थर की तरह ठोस है। क्योंकि अपने सस्कारों और जड़ताओं मे यह भाव—दृष्टि इसी मन में आवद्ध है, जो अनगिनत सूराख करती हुई पतर—दर—परत उसे भेदने की कोशिश करता है। इस बोध के बाद दोनों अंशों के संश्लेष की अन्तर्क्रिया पाठक में प्रारम्भ हो जाती है कि जैसे कोमल सा प्रतीत होने वाला कीट पत्थर में अगणित सूराख करता रहता है। वैसे ही अपनी जड़ता और सीमा के कारण प्रस्तर हो गये मानव मन मे आत्मा की भाव—दृष्टि अनगिनत सूराख करती रहती है।

“सुन्दर

उठाओ

निज वक्ष

और—कस—उभर।



क्यारी  
भरी गेंदा की  
स्वर्णारक्त  
क्यारी भरी गेंदा की  
तन पर  
खिली सारी—  
अति सुन्दर! उठाओ।”

(‘एक मुद्रासे’ · ‘कुछ और कविताएँ’ पृष्ठ—138)

‘कुछ और कविताएँ’ संग्रह की ‘एक मुद्रा से’ शीर्षक कविता की ये पंक्तियाँ मानो एक पोर्ट्रेट बनाने वाले चित्रकार या मूर्तिकार द्वारा अपने माडल से की जाने वाली माग हो। जो पूर्ण और सुगठित सौन्दर्य को केन्चास पर उभारने या पत्थर में उकेरने की सर्जनात्मक कोशिश कर रहा है। सारा दृश्य सौन्दर्य का एक गहरा साक्षात्कार प्रतीत होता है और कवि की लेखनी से एक शब्द का वाक्य फूट पड़ता है— ‘सुन्दर’। यही सौन्दर्य मूर्तिकार या चित्रकार के सम्मुख पूरे कसाव और उभार में प्रत्यक्ष होता है, जिससे प्रति कृति में सौन्दर्य अपनी पूर्णता के साथ उतर सके। कलाकार की इस भूमिका के बाद कवि की भूमिका प्रारम्भ होती है। कवि चित्र में अपने रंग भरता है। वह कहता है. ‘क्यारी भरी गेंदा की स्वर्णारक्त/ क्यारी भरी गेंदा की : तन पर खिली सारी— अति सुन्दर’ ऐसे कथन से वह भराव, रंग, श्रृंगार आदि को ऐन्द्रिय बिम्ब श्रृंखला में बदलकर एक सम्पूर्ण संयोजन रचता है। इस तरह प्रारम्भिक पंक्तियों का औचित्य खुलने लगता है और चित्रकार या शिल्पकार की सर्जनात्मक लेकिन अनासक्त प्रतीति काव्यार्थ में बदलने लगती है।

“सींग और नाखून

लोहे के बक्तर कन्धो पर।

सीने में सूराख हड्डी का  
आँखो में धास काई की नमी।

एक मुर्दा हाथ  
पाँव पर टिका  
उलटी कलम थामें।

तीन तसलो में कमर का घाव सड चुका है।

जड़ो का भी कडा जाल  
हो चुका पत्थर ।

(‘सींग और नाखून’ ‘कुछ और कविताएँ’ पृष्ठ-154)

‘कुछ और कविताएँ’ संग्रह की ‘सींग और नाखून’ शीर्षक इस कविता के बारे में स्वयं कवि ही रंजना अरगड़े से एक साक्षात्कार के दौरान कहता है—“‘सींग और नाखून’ की बात जब आप कहती है। तब ..असल में सारी बातें.. .. बातें नहीं रहती —बातें अनुभव में ट्रांसफॉर्म हो जाती हैं ।. . उन दिनों मेरे ससुर साहब बिमार थे। उन्हें कैंसर था, एच0 वी0 पी0 था . बहुत बिमार थे। मुझे बिमारी देखने का मौका मिला। मैं अस्पताल में रहता था। प्रोबेवली आई थिंक सो दैट दीज थिंग्स हैव कम फ्राम देयर.... यह तो मेरा एक्सपीरियंस हुआ फिर मेरी पत्नी विमार रहीं । वही से ये इमेज आये।” शमशेर यह भी कहते हैं कि ये सब चित्र में आये। इन भयावह अनुभवों के स्मृति चित्र कवि के मानस में लगातार घुमडते रहे होंगे जो बाद में इस कविता में रूपायित हुए।

## शमशेर की काव्य-भाषा की लयात्मकता:—

शमशेर की काव्यलय पर चर्चा करने से पहले काव्यलय के विषय में आरम्भिक चर्चा करना ज्यादा उचित होगा। काव्यलय के बारे में दो नितान्त विरोधी मत हैं। एक मत यह है कि लय अनिवार्यतः नियमित आवर्तन है। अर्थात् छन्द के साथ इसका निकट का सम्बन्ध स्थापित हो जाता है। साथ ही गद्य-लय की सारी सम्भावना समाप्त हो जाती है। यहाँ तक कि मुक्त छन्द भी इसकी चर्चा से बाहर हो जाता है। दूसरा मत नियमित आवर्तन न होने पर भी रचना में लय का अस्तित्व स्वीकार करता है। इससे सामान्य बातचीत में वर्तमान लय का भी जायजा लिया जा सकता है। लय कविता के समग्र विश्व को अनुभूति कराने में सहायक सिद्ध होती है। कविता अगर मुक्त छन्द में हो तो लय बहुत ही उपकारक सिद्ध होती है।

“शमशेर की कविताओं में संगीत की एक मनः स्थिति बराबर चलती रहती है, जिसका संगमन बीच-बीच में चित्रकला से बराबर होता है। कविता, संगीत और चित्राकन की एक अद्भुत त्रिवेणी शमशेर के यहाँ प्रवाहित है। एक ओर चित्रकला की आकृति उभरती है। और फिर वह संगीत की अमूर्तता में डूब जाती है। यो चित्रकला, संगीत और कविता घुल-मिलकर रचना संभव करते हैं। भाषा में बोल चाल के गद्य का लहजा और लय में संगीत का चरम अमूर्तन इन दो परस्पर मनः स्थितियों को उनकी कला साधती है।”

(‘तार सप्तक से गद्य कविता.’ ‘डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी’: पृष्ठ-33)

शमशेर की अधिकतर रचनाएँ मुक्त छन्द में हैं। उनकी ऐसी कविताओं में लय की बात बराबर की जाती रही है जो सही भी है। लय विधान की दृष्टि से ‘राग’ शमशेर की कला को अच्छे ढंग से खोलती है। पूरी कविता की लय अत्यन्त प्रशंसित है। इसका अन्तिम बंद है—

“तब छन्दों में तार खिचे-खिचे थे,

राग बंधा—बधा था,  
 प्यास उँगलियों में विकल थी—  
 कि मेघ गरजे  
 और मोर दूर और कई दिशाओं से  
 बोलते लगे— पीयूष! उनकी  
 हीरे नीलम की गर्दन में बिजलियों की  
 हरियाली के आगे चमक रही थीं  
 कहीं छिपा हुआ बहता पानी  
 बोल रहा था अपने स्पष्ट मधुर  
 प्रवाहित बोल।”

(‘राग’ ‘कुछ कविताएँ’ पृष्ठ—20)

‘कुछ कविताएँ’ संग्रह की ‘राग’ शीर्षक कविता की इन पक्तियों में  
 बादल, मोर और बहते पानी के बोल में कवि जैसे अपनी आवाज मिला देता है।  
 यहाँ दृश्य श्रव्य बन जाता है और श्रव्य दृश्य। हीरे—नीलम की बिजलियाँ और  
 हरियाली पानी के स्पष्ट मधुर बोल में डूब जाते हैं, और मेघ का गरजना  
 हरियाली में। विभिन्न सवेदन मिलकर रचना की सवेदना में लय हो जाते हैं।

“भूलकर जब राह—जब राह .... भटका मैं  
 तुम्हीं झलकों, हे महाकवि  
 सघन तम की आँख बन मेरे लिए,  
 अकल क्रोधित प्रकृति का विश्वास बन मेरे लिए—  
 जगत के उन्माद का  
 परिचय लिए—  
 और आगत—प्राण का संचय लिए, झलके प्रमन तुम,  
 हे महाकवि! सहजतम लघु एक जीवन में

अखिल का परिणय लिए—

प्राणमय संचार करते शक्ति औ छवि के मिलन का ह्रास मगलमय,

मधुर आठो याम

विसुध खुलते

कंठ स्वर में तुम्हारे कवि

एक ऋतुओ के विहँसते सूर्य।

काल मे (तम घोर)–

बरसाते प्रवाहित रस अथोर अथाह।

छू किया करते

आधुनिकतम दाह मानव का

साधना स्वर मे

शात शीतलम।”

(‘निराला के प्रति’: ‘कुछ कविताएँ’: पृष्ठ—15)

‘कुछ कविताएँ’ सग्रह में सकलित ‘निराला के प्रति’ शीर्षक कविता, मुक्त छन्द और अतुकान्त होते हुए भी, मे लय का सम्पूर्ण निर्वाह हुआ है। यह स्वाभाविक ही है कि ‘निराला के प्रति’ शीर्षक इस कविता मे कवि की चेतना में वही लय प्रवाह प्रवहमान है जो स्वयं निराला की छन्द मुक्त कविताओ मे हमे देखने को मिलता है ‘जूही की कली’, ‘विधवा’, अथवा ‘वह तोडती पत्थर’ जैसी कविताओं में निराला इसी लय के बल पर ही पाठकों के मानस में कितनी सघनता से उतरते जाते हैं। ऐसा इसी लिए सम्भव हो सका है कि शमशेर बहादूर सिंह भी मूर्त्तर्त नाद सौन्दर्य के कवि है। असल में हिन्दी काव्य की वास्तविक शक्ति यह नाद सौन्दर्य ही है।

“य’ शाम है

कि आसमान खेत हैं पके हुए अनाज का।

लपक उठी लहू भरी दरातियों  
 कि आग है  
 धुआँ-धुआँ  
 सुलग रहा  
 गवालियर के मजूर का हृदय।”

(‘य’ शाम है’ ‘कुछ कविताएँ’ पृष्ठ-40)

‘कुछ कविताएँ’ संग्रह में संकलित ‘य’ शाम है’ शीर्षक कविता की इन पंक्तियों में लय-विधान का सम्पूर्ण निर्वाह हुआ है। जबकि यह कविता अतुकान्त और मुक्त छन्द में लिखी गई है। कविता की पहली ही पंक्ति ‘य’ शाम है’ जितनी बार गुनगुनायी जाय उतनी ही पाठक की चेतना में निनादित होती चली जाती है। ऐसा लगता है कि कवि इस कविता को बार-बार गुनगुनाता है और उसकी गूँज और अनुगूँज स्वयं कवि के मन में बहुत गहरे उत्तरती चली गयी है।

“मौन आहो में बुझी तलवार  
 तैरती है बादलो के पार।  
 चूमकर उषाभ आशा अधर  
 गले लगते हैं किसी के प्राण।  
 —गह न पायेगा तुम्हें मध्याह्नः  
 छोड़ दो ना ज्योति का परिधान।”

(‘मौन आहो में बुझी तलवार’ ‘कुछ कविताएँ’ पृष्ठ-34)

‘कुछ कविताएँ’ संग्रह में संकलित ‘मौन आहो में बुझी तलवार’ शीर्षक कविता ध्वनि साम्य का एक सुन्दर उदाहरण है। यहाँ पहली तीन पंक्तियों का अन्त ‘र’ और अन्तिम दो पंक्तियों का अन्त ‘न’ वर्ण पर हुआ है। जिसके कारण इस कविता में लय-विधान का निर्वाह हुआ है।

“यह विवशता  
 कभी बनती चोंद  
 कभी काला ताड  
 कभी खूनी सडक  
 कभी बनती भीत, बाध  
 कभी बिजली की कडक जो  
 क्षण—प्रतिक्षण चूमती—सी पहाड।”

(‘यह विवशता’ ‘कुछ कविताएँ’ पृष्ठ—59)

‘कुछ कविताएँ’ संग्रह में सकलित ‘यह विवशता’ शीर्षक कविता की इन पक्तियों में ‘कभी’ का बार—बार आवर्तन इस कविता को सहज ही लयात्मक बना देता है। कवि मनुष्य के अन्तर में व्याप्त उस आन्तरिक प्रेरणा द्वारा परिचालित है। यहाँ कविता की लय मन के ज्वार से परस्पर वलयित हो रही है। प्रकम्पित करने वाला वह ज्वार किस प्रकार काव्य—भाषा के लय में सक्रमित होता है, इसका अद्भूत उदाहरण यह कविता सम्प्रेषित करती है।

“शाम का बहता हुआ दरिया कहीं ठहरा।  
 सावली पलकें नशीली नीद में जैसे झुके  
 चांदनी से भरी भारी बदलियों है,  
 खाब में गीत पेग लेते हैं  
 प्रेम की गुइयों झुलाती है उन्हें:  
 —उस तरह का गीत, वैसी नीद, वैसी शाम—सा है  
 वह सलोना जिस्म।”

(‘वह सलोना जिस्म’ ‘कुछ कविताएँ’ पृष्ठ—64)

इस प्रकार शमशरे की काव्य मजूषा से ऐसी अनेक कविताओं को प्रस्तुत किया जा सकता है जिसकी सम्पूर्ण व्यजना उसके लय में से ही फूटी। कुछ ही उदाहरण यहाँ प्रस्तुत किये जा रहे हैं।

“एक पीली शाम

पतझर का जरा अटका हुआ पत्ता

शात

मेरी भावनाओं में तुम्हारा मुख कमल

कृश म्लान हारा—सा

(कि मैं हूँ वह, मौन दर्पण में तुम्हारे कहीं)

वासना डूबी

शिथिल पल में

स्नेह काजल में

लिए अद्भूत रूप—कोमलता

अब गिरा अब गिरा वह अटका हुआ आँसू

सान्ध्य तारक—सा

अतल में ।”

(‘एक पीलीशाम’ ‘कुछ कविताएँ’: पृष्ठ-29)

यह पीली शाम शमशेर की ‘य’ शाम हैं से अलग एक दूसरे ही प्रकार की गद्य—लय प्रस्तुत करती है जिसमें वह प्रवाह नहीं जिसे हमने ‘य’ ‘शाम है’ में देखा था किन्तु इसकी परिणति लय की एक विचित्र किस्म की है जो अन्तिम पक्तियों में उसी प्रकार प्रतिध्वनित होती है जैसे कोई संगीतज्ञ अपनी अन्तिम परिणति में सहसा थम जाता है—“अब गिरा ...../अतल में।” लय की यह परिणति संगीत का एक प्रतिगूंज सी प्रतीत होती है।

“एक नीला आइना



बेठोस—सी यह चोंदनी  
 और अन्दर चल रहा हूँ मैं  
 उसी के महातल के मौन में।  
 मौन मे इतिहास का  
 कन किरन जीवित, एक बस।  
 एक पल के ओटे मे है कुल जहान।”

(‘एक नीला आइना बेठोस’: ‘कुछ कविताएँ’ पृष्ठ—21)

‘कुछ कविताएँ’ संग्रह की ‘एक नीला आइना बेठोस’ शीर्षक कविता की इन पक्तियों में अर्थ और लय का इतना गहरा सश्लेष है जो स्वयं शमशेर के यहाँ भी बिरल है।

शमशेर की कविता में गद्य की लय का अर्थात् कुछ गद्य—सरचनाओं का काव्यात्मक उपयोग पूरे कौशल के साथ हुआ है—

“हाँ, तुम मुझसे प्रेम करो जैसे मछलियाँ लहरो से करती हैं  
 . जिन में वह फँसने नहीं आती  
 जैसे हवाएँ मेरे सीने से करती हैं  
 जिसको वह गहराई तक दबा नहीं पाती  
 तुम मुझसे प्रेम करो जैसे मैं तुम से करता हूँ

(‘टूटी हुई विखरी हुई’: ‘कुछ और कविताएँ’ पृष्ठ—133)

‘तुम’ को सम्बोधित यह नाट्य एकालाप गद्यवत है। प्रेमी वक्ता अपने प्रेमास्पद के सामने प्रेम का आदर्श प्रस्तुत कर रहा है। ‘जल बीच मीन’ और ‘सीने में हवा’ के बिम्ब इस प्रकथन को काव्य परम्परा से जोड़ते हैं। ‘आती—पाती’ की तुक तथा सरचना और व्यञ्जना का असाधारण संगुम्फन इन गद्यवत वाक्यों को ऊर्जस्वित कविता बना देता है।

शमशेर के काव्य—भाषा की नज़ाकत :—

शमशेर उर्दू काव्य भाषा का सस्कार लेकर हिन्दी कविता में आये थे। उर्दू काव्य भाषा में मुहावरे और वाक्य विन्यास पर खास जोर दिया जाता है। अज्ञेय जी ने अपनी 'शाश्वती' में उर्दू और हिन्दी इन दो भाषा स्वभावों की चर्चा के दौरान 'शमशेर की बात की है वे मानते हैं कि— "शमशेर मूलतः उर्दू के कवि हैं और रहे हैं, उनकी सवेदना का सस्कार उर्दू का रहा है।" शमशेर ने भाषा की नज़ाकत का जो रूप अपनी कविताओं में उकेरा है, वह उर्दू और हिन्दी दोनों का मिला-जूला समन्वित रूप है। वह सर्वथा उनका अपना, उनका निजी है। उर्दू और हिन्दी शब्द इतनी सहजता से उनकी कविताओं में एक साथ आते हैं कि कविता की रचना प्रक्रिया में शमशेर के यहाँ यह भेद रह ही नहीं जाता कि यह उर्दू का शब्द है या हिन्दी का। कुछ भी सयास नहीं है। काव्य भाषा में शमशेर ने हिन्दी और उर्दू के बीच सेतु का काम किया है। हिन्दी को उर्दू की मिठास, तरास और लोच देने का श्रेय शमशेर को ही जाता है। यही काम प्रेमचन्द ने हिन्दी गद्य क्षेत्र में किया। नीचे उदाहरण स्वरूप कुछ कविताओं के अंश दिये जा रहे हैं, जिनसे इस मान्यता की सच्चाई को समझा जा सकता है—

“बेखबर मैं,

बाखबर आधी-सी रात

बेखबर सपने है।

बाखबर है एक, बस, उसकी जात!

तू मेरी!...

आमीन !

आमीन!

आमीन!”

(‘रेडियो पर एक योरपीय संगीत सुनकर’: ‘कुछ कविताएँ’: पृष्ठ-26)

अथवा

“क्यों यह धुकधुकी, डर—  
 दर्द की गर्दिश यंकायक सास तूफान में गोया ।  
 छिपी हुई हाय—हाय में  
 सुकून  
 की तलाश ।  
 बर्फ के गालों में है खोया हुआ  
 या ठंडे पसीने में खामोश है  
 शबाब ।”

(‘आओ! : ‘कुछ कविताएँ’ : पृष्ठ—66)

अथवा

“गुलशन से जो इतराती आगन में बहार आयी  
 खुश जौक दुल्हन उसकी शोखी को सँवार आयी ।”

“यह कौन निगार आया, फिर बाँगे—हजार आयी  
 कलियो ये निखार आया, फलों पे बहार आयी ।”

(‘कुछ शेर’ : ‘कुछ और कविताएँ’ : पृष्ठ—107)

अथवा

“कबूतरो ने एक गज़ल गुनगुनायी  
 मैं समझ न सका रदीफ काफ़िये क्या थे  
 इतना खफीफ इतना, इतना हल्का, इतना मीठा  
 उनका दर्द था”

अथवा

“सिर्फ एक बहुत

काली बहुत लम्बी जुल्फ थी जो जमीन तक  
साया किये हुए थी”

उपर्युक्त काव्याशो में बेखबर, बाखबर, आमीन, गर्दिश, सुकून, तलाश, खामोश, शबाब, गुलशन, बहार, खुशजौक शोखी, गजल, रदीफ काफिये, खफीफ जैसे शब्द शमशेर की काव्य भाषा को जो प्रवाह और गति देते हैं वह शुद्ध हिन्दी में लिखने वालों के लिए ईर्ष्या की वस्तु है। वास्तव में उनकी कविताओं में उर्दू और हिन्दी के अलग-अलग शब्द ढूँढने की कोई विशेष सार्थकता भी महसूस नहीं होती। वे इतनी सहजता से कविताओं में आते हैं कि कभी अजनबी लगते ही नहीं। हिन्दी भाषी समाज में यह बहस बहुत लम्बे समय से चलती रही है कि भाषा विशेषकर सर्जनात्मक भाषा का रचाव कैसा हो, क्या वह विशुद्ध तत्सम संस्कृतिष्ठ शब्दावली द्वारा निर्मित होनी चाहिए जैसा कि हम जयशंकर प्रसाद की काव्य-भाषा या निराला की ‘राम की शक्ति पूजा’ जैसी कविताओं की भाषा में देखते हैं या कि उसके निर्मिति में अत्यन्त सहजता से हिन्दी उर्दू का एक रसायन होना चाहिए जैसा कि धर्मवीर भारती या फिर रघुवीर सहाय या शमशेर की भाषा में हम देखते हैं। गद्य के सन्दर्भ में इसका उत्तर प्रेमचन्द ने दिया है। और काव्य के सन्दर्भ में धर्मवीर भारती और शमशेर बहादुर सिंह ने। सच बात यह है कि काव्य भाषा की क्षमता इस बात पर निर्भर नहीं करती कि शब्दों का स्रोत क्या है। समाज-जीवन में जो शब्दावली रची है उसे अपनाकर श्रेष्ठ से श्रेष्ठ रचनाएँ लिखी जा सकती हैं। वशर्ते वे जीवनानुभव से अनुप्रमाणित हों और पाठक में सच्ची अनुभूति का संचार करती हों। शमशेर इस कसौटी पर बहुत खरे उतरते हैं। परन्तु शमशेर की काव्य-भाषा के रचाव को केवल इस बात के मद्देनजर रखकर नहीं समझा जा सकता है कि शब्दों का स्रोत क्या है? शमशेर के शब्द-विन्यास में जो एक कलात्मकता है उसे ग्रहण कर पाना हर पाठक के बूते की बात नहीं है।

भवानी प्रसाद

मिश्रः

जिस तरह हम

बोलते हैं,

उस तरह वू

लिख

‘दूसरा सप्तक’ की कवियों में भवानी प्रसाद मिश्र अपनी भाषिक ऋजुता के कारण सभी से अलग हैं। एक विशेष प्रकार की ऋजुता भाषा के धरातल पर रघुवीर सहाय में भी देखने को मिलती है। परन्तु रघुवीर सहाय मूलतः एक आधुनिक सरल और नागर भाषा के आविष्कर्ता हैं और चूंकि उनकी भाषा की खोज मुख्य रूप से दिल्ली के समाचार पत्रों में काम करते हुए निष्पन्न हुई है, इसलिए उस भाषा की शब्दावली पत्रकारिता की और समाचार जगत से पूरी गहराई से जुड़ी हुई शब्दवली है। परन्तु भवानी प्रसाद मिश्र का भाषा संसार हमारे रहने-सहने की सामान्य जिन्दगी से जुड़ा हुआ है, प्रकृति से जुड़ा हुआ है। इसलिए उनके शब्दों की खोज किसी विशेष कोने में हमें नहीं ले जाती। पूरी प्रकृति और हमारा सम्पूर्ण व्यवहार जगत उनकी भाषा परिधि में आता है। परन्तु उनकी उपलब्धि इस बात में है कि उन्हें पढ़ते हुए हमें बार-बार लगता है कि वे हमसे बातिया रहे हैं। बात-चीत को इस प्रकार की सर्जनात्मक रेखाओं में बांधना और एक नये प्रकार की ऋजु शब्दावली और नये भाषा विन्यास की निर्मिति पाठक की पूरी तौर पर सहलाते और सवेदित करते हुए उसके भीतर एक नये प्रकार का सर्जनात्मक उन्मेष पैदा करना भवानी प्रसाद की काव्य-भाषा का एक खास चमत्कार है। कवि भवानी जब लेखन के क्षेत्र में आये उस समय न केवल लिखने और बोलने की भाषा अलग-अलग थी बल्कि लिखने और लिखने की भाषा ही अलग थी। एक वह भाषा थी जिसे हम कोरी साहित्यिक कह सकते हैं और दूसरी वह जो लोक जीवन से जुड़ी हुई थी। जिसका व्याकरण किताबों में बन्द न था बल्कि जनता द्वारा अनुशासित और नियंत्रित था। मिश्र जी ने अपनी कविता के लिए भाषा के इसी रूप को चुना। एक जगह उन्होंने स्वयं कहा है— “मैं जो लिखता हूँ उसे जब बोलकर देखता हूँ और बोली उसमें बजती नहीं है तो मैं पक्तियों को हिलाता-डुलाता हूँ। बोलचाल

हिन्दी की मेरी ताकत है।” इसीलिए भवानी प्रसाद मिश्र की कविता भाषा उतनी नहीं है जितनी की वह ‘बोली’ है।

अपने ऊपर पड़े अन्य कवियों के प्रभावों और अपनी कविता की भाषा के सम्बन्ध में उन्होंने लिखा है— “ मुझ पर किन-किन कवियों का प्रभाव पड़ा है, यह भी एक प्रश्न है। किसी का नहीं। पुराने कवि मैंने कम पढ़े, मुझे जँचे नहीं। मैंने जब लिखना शुरू किया तब अगर श्री मैथलीशरण गुप्त और श्री शियाराम शरण को छोड़ दे तो छायावादी कवियों की धूम थी। ‘निराला’, ‘प्रसाद’ और ‘पन्त’ फैशन में थे। मेरी कम्बख्ती (जिसे कहने में भी डर लगता है)— ये तीनों ही बड़े कवि मुझे लकीरो में अच्छे लगते थे। किसी एक की भी एक पूरी कविता बहुत नहीं भा गयी। तो उनका क्या प्रभाव पड़ता। अँगरेजी कवियों में मैंने वर्ड्सवर्थ पढ़ा था और ब्राउनिंग—विस्तार से। बहुत अच्छे मुझे लगते थे दोनों। वर्डस्वर्थ की एक बात मुझे पटी कि ‘कविता की भाषा यथा सम्भव बोलचाल के करीब हो तत्कालीन हिन्दी कविता इस खयाल से बिल्कुल दूसरे सिरे पर थी। तो मैंने जाने-अनजाने कविता की भाषा सहज रखी। प्रायः प्रारम्भ की एक रचना में (‘कवि से’) मैंने बहुत-सी बातें की थीं दो लकीरे याद हैं:

जिस तरह हम बोलते हैं उस तरह तू लिख,

और उसके बाद भी हमसे बड़ा तू दिख।”

(‘वक्तव्यः’ ‘दूसरा सप्तक’ सं० अज्ञेय. पृष्ठ-20)

आज इतने दिनों बाद भी इन पंक्तियों के भीतर से ध्वनित होने वाला सत्य जरा भी धूमिल नहीं हुआ और न ही मलिन। डॉ० राम कमल राय ने अपने एक लेख में लिखा है— “ जिस बात को अज्ञेय काफी गहरे विश्लेषण, तर्क एवं युक्ति के सहारे ‘दूसरा सप्तक’ की भूमिका में समझाते हैं, वही सत्य इतने सहज रूप में इन दो पंक्तियों में कौंध जाता है। ‘कविता क्या है?’ इस प्रश्न का उत्तर युगों से मनीषी देते आये हैं। आचार्य रामाचन्द्र शुक्ल का पूरा लेख इस

गुत्थी के विभिन्न पक्षों को सुलझाने का प्रयास करता है। परन्तु भवानी भाई ने जो बात कह ही वह अपने आप में लाजबाब है।”

(नई कविता: नई दृष्टि डॉ० राम कमलराय. पृष्ठ—137)

भवानी प्रसाद मिश्र सुराजी थे। सुराजी भवानी भाई और कवि भवानी मिश्र में शुरू से ही एका रही है। सच तो यह है कि प्रभात फेरियों जेलों और जनान्दोलनों के बीच कविता उनकी सहधर्मिणी परिणीता की तरह उनके साथ होती थी। चाहे भवानी भाई आजादी की लड़ाई लड़ रहे हो या आजाद हिन्दुस्तान में रह रहे हों, कविता सदैव उनके साथ होती। नौकरी, शादी, बिमारी और मौत के तमाम मोर्चों पर वह उनके साथ खटती, गाती, बेचैन होती और जूझती हुई जिन्दगी जितने रंगों में डूबी है, जितने कीचड़ में सनी है, जितने बोझ से लदी—फंदी है, उनकी कविता भी उतनी ही डूबी, सनी और लदी—फंदी है। सहज और स्वभाव सिद्ध होने के कारण ही वह हर क्षण बजती है। पढ़ने में जितना वह खुलती है, उससे कहीं अधिक सुनने और गुनने में।

गांधी विचार धारा से सम्पृक्त होकर जीवन को देखने वाले भवानी प्रसाद मिश्र की जीवन के भौतिक मूल्यों के प्रति विद्रोही दृष्टि रही है। मानववाद के प्रति उन्मुख होते हुए गांधी जी की तरह साम्यवादी विचार और पूरे समाज को धर्म, जाति, ऊँच—नीच, वर्ग, वर्ण—भेद से ऊपर उठाने की प्रवृत्ति का प्रभाव कवि मन पर पड़ा है। कवि पूरे देश को छूआ—छूत, काले गोरे, हिन्दू—मुसलमान के भेद—भाव से ऊँचा उठाना चाहता है। भवानी भाई की कविता समूचे मनुष्य को लेकर चलती है। वह जो भविष्य में जितना है, उससे कहीं अधिक अतीत में है। और इस अतीत को सक्रिय किये बिना भविष्य घट ही नहीं सकता। अतीत गर्भ केन्द्र है। भविष्य उसका शिशु है। भवानी भाई जब ‘भूत जगाने’ की बात करते हैं तब वे उसी मानव इतिहास की ओर इशारा कर रहे होते हैं।



गांधी और गांधी दर्शन के प्रति भवानी भाई का लगाव तब से था जबसे उन्होंने अपने आस-पास के परिवेश को जानने और समझने की कोशिश शुरू की थी। गांधीवाद उनके लिए सिर्फ एक वैचारिक प्रेरणा का स्रोत भर नहीं रह गया था, बल्कि उनकी चेतना और संवेदना तब का एक अभिन्न हिस्सा बन गया था। निःसंकोच कहा जा सकता है कि वे कविता के गांधी थे। चाहे अंग्रेजी हो अथवा हिन्दी, गांधी जी ने इन दोनों भाषाओं का एक अत्यन्त ऋजु स्वरूप विकसित किया था। गांधी कवि तो नहीं थे लेकिन गांधी जी की पत्रकारिता का दायरा बहुत विस्तृत था और उसका अभ्यास बहुत ही लम्बा। वे जीवन भर पत्रकारिता के क्षेत्र से जुड़े रहे। और चाहे 'यंग इण्डिया' हो या 'हरिजन' वे बराबर एक ऋजु भाषा के विकास की दिशा में असाधारण उपलब्धियों के स्वामी रहे। गांधी जैसी सरल भाषा लिखने वाले हिन्दी में विरले ही हुए हैं। गद्य के क्षेत्र में जैनेन्द्र कुमार और बिनोवा भावे तथा काव्य के क्षेत्र में भवानी प्रसाद मिश्र ही उनके उत्तराधिकारी कहे जा सकते हैं। भवानी भाई की कविताओं में जिस प्रकार की भाषा प्रयोग में आयी है, वह एक प्रकार की भाषिक-सिद्धि का उदाहरण है। 'दूसरा सप्तक' में संकलित अपनी कविताओं के सम्बन्ध में उन्होंने स्वयं कहा है— "दूसरा सप्तक' की मेरी कविताएँ मेरी ठीक प्रतिनिधि कविताएँ नहीं हैं। जगह की तगी सोचकर मैंने छोटी-छोटी कविताएँ ही इसमें दी हैं।..... .... बहुत मामूली रोजमर्रा के सुख:दुख मैंने इनमें कहे हैं, जिन का एक शब्द भी किसी को समझाना नहीं पड़ता।

"शब्द टप-टप टपकते हैं फूल से; सही हो जाते हैं मेरी भूल से"।

(‘वक्तव्य’—‘दूसरा सप्तक’— पृष्ठ-21)

गीत फरोश (1956) कवि मिश्र का पहला काव्य संग्रह है। इसमें कवि ने अपने गीतों के माध्यम से तत्कालीन भ्रष्ट भारतीय मन के खिलाफ आवाज उठायी है। 'किसिम-किसिम' के गीतों द्वारा कवि ने सामाजिक वैषम्य, भ्रष्टाचार,

रिश्वत खोरी के प्रति व्यंग्य किया है। प्रकृति सौन्दर्य, कान्ति का उद्घोष और मानवतावादी चेतना का स्वर इस संग्रह की कविताओं में जगह-जगह दिखाई पड़ता है। कवि ने पूरी ईमानदारी के साथ इस संग्रह की कविताओं में अपनी अभिव्यक्ति को वाणी दी है। मनुष्य के अमानवीय व्यवहार व विवशता के प्रति करारा व्यंग्य करते हुए कवि लिखता है—

“जी हों हुजूर, मैं गीत बेचता हूँ।

मैं तरह-तरह के

गीत बेचता हूँ,

मैं सभी किसिम के गीत

बेचता हूँ ।

जी, माल देखिए दाम बताऊँगा,

बेकाम नहीं काम बताऊँगा

x        x        x

जी, आप न हो सुनकर ज्यादा हैरान ।

मैं सोच-समझकर आखिर

अपने गीत बेचता हूँ,

जी हों हुजूर मैं गीत बेचता हूँ।”

(‘गीत-फरोश’: ‘दूसरा सप्तक’: पृष्ठ-36-37)

‘दूसरा सप्तक’ में संकलित ‘गीत फरोश’ शीर्षक कविता में कवि ने अपनी कसक और पीड़ा को इन्द्रधनुषी रंगों में रचा है । पूरी की पूरी कविता एक बाजारू परिवेश को प्रस्तुत करती है । इसकी भाषिक संरचना और इसमें व्यंजित अनुभव में इतना गहरा तादात्म्य है कि पाठक को लगता ही नहीं वह कोई कविता पढ़ रहा है, बल्कि वह अपने को किसी बाजार में खड़ा पाता है ।

जहाँ व्यापारी अपने 'किसिम-किसिम' के माल बेच रहे हैं । मोल-तोल का एक पूरा परिवेश उपस्थित हो जाता है ।

कवि का दूसरा काव्य संग्रह 'चकित है दुख' (1968) स्वातंत्र्योत्तर काल में देश की पतित स्थिति का चित्राकन है । जीवन आदर्शों में हो रहे ह्रासमूलक परिवर्तनों के प्रति निराशा से ग्रस्त होकर देश की छिन्न-भिन्न होती हुई स्थिति से कवि मन पीड़ित होता है । फिर भी आशा और आस्था तथा विश्वास के स्वर की गूंज इस संग्रह की कविताओं में परिलक्षित होती है । कुछ कविताओं में समाजिकता का भाव, यथार्थ बोध, जीवन बोध, मानवीय संवेदना, पारिवारिक प्रेम, विषमता के चित्र और मृत्यु का एहसास भी मुखरित हुआ है । कवि मानव की पीड़ा से ग्रस्त है । जीवन के कूर सत्य और यथार्थ पक्ष को उभारते हुए कवि सामाजिक आडम्बर और स्वार्थी प्रवृत्तियों से घिरे हुए देश की अराजकता तथा भ्रष्टाचारी स्थिति से घबरा उठता है । यहाँ कवि को सत्ताधारी वर्ग गांधीवादी विचार धारा का गला दबोचने में सलग्न दिखाई देता है ।

कवि के अगले काव्य संग्रह 'अँधेरी कविताएँ' (1968) में आत्म चिन्तन, रोजमर्रा का दुःखी चहरा, जीवन मूल्य, युग सत्य, मानवतावादी चेतना से सम्बद्ध और जनमानस के प्रति समर्पण के भाव से युक्त कविताएँ हैं । उस समय पूँजीवादी और सामंतवादी शक्तियाँ मानव को विनाश के गर्त में ढकेल रही थी । देश की राजनीति मानव को छल रही थी । मनुष्य चुपचाप तत्कालीन स्थितियों का द्रष्टा मात्र बनकर रह गया था । कवि ने युग सत्य को अपनी अनुभूतियों से पहचाना । 'सतपुड़ा के घने जंगलों' के तूफान कवि को निर्भय होकर आशा आस्था और विश्वास की ओर उन्मुख करते हैं ।

कवि का चौथा काव्य संग्रह 'गांधी पंचशती' (1970) गांधी दर्शन को मूर्त रूप देने वाला संग्रह है, जिनमें कवि की कुल पांच सौ कविताएँ संग्रहीत हैं । कवि विस्मृत होती हुई गांधी जी की वाणी को जनमानस को सुनाकर यह संदेश

देना चाहता है कि संकट के समय गांधी की वाणी ही मानवता की रक्षा कर सकती है । मिश्र जी मानवतावादी कवि है । परस्पर प्रेम, करुणा, सहृदयता ही लोक कल्याणकारी हैं। इस संग्रह की कविताओं में गांधी दर्शन की व्यवहारिकता, पीड़ितों के प्रति संवेदना का भाव, प्रगतिशील दृष्टि, समन्वयवादी जीवन पद्धति, शान्ति का स्वर, कर्म शक्ति पर विश्वास, निष्ठा, आशा व दृढ़ संकल्प शक्ति को प्रोत्साहन, राष्ट्रभाषा की अनिवार्यता आदि प्रवृत्तियों पर विशेष बल दिया गया है । गांधी जी के माध्यम से मिश्र जी कहते हैं —

“सृष्टि में तुम आदमी तो आदमी

हर जीव पत्ती, पेड़ तक की आत्मा का ध्यान रखते हो

दस दिशा में सदा जागृत भावनाएँ कर्मरत प्राण रखते हो।”

(‘तमिस्रा की ताड़का’—‘गांधी पचशती’—पृष्ठ—15)

कवि ने अपने अगले काव्य संग्रह ‘बुनी हुई रस्सी’ (1971) की कविताओं में रचना प्रक्रिया और काव्य सिद्धान्त सम्बन्धी विचार प्रस्तुत किये हैं । इस संकलन की कुछ कविताएँ आत्म चिन्तन परक, आशा, निश्चय और साहस की कविताएँ हैं और कुछ में जन जीवन उभर कर आया है । कुछ कविताएँ एकाकीपन और असामर्थ्य का बोध देती हैं । कहीं कवि ने मृत्यु का साक्षात्कार करते हुए मानव के आन्तरिक विकास पर बल दिया है । तो कहीं जीवन व त्रासदी के चित्र हैं । कवि ने अपने संघर्ष द्वारा जीवन की सार्थकता को पहचाना है । प्रकृति चित्रण के भव्य रूप, जीवन दर्शन की अनुभूति और श्रम का उल्लास कवि की वाणी द्वारा अभिव्यक्त हुए हैं । कवि के मन में राष्ट्रभाषा को सर्वशक्तिशाली बनाने की आकांक्षा है । कवि ने इसे स्वीकार करते हुए लिखा है — “मैंने जिस भाषा को दुलारा था उसे इस संग्रह के माध्यम से मुकुट पहना रहा हूँ।”

(‘बुनी हुई रस्सी’—पृष्ठ—12)

‘बुनी हुई रस्सी’ को उलटा करके घुमाने से उसके रेशे-रेशे अलग-अलग हो जाते हैं, वह बिखर जाती है लेकिन कवि ने जीवन के बिखरे हुए अनुभव रूपी रेशों को समेटकर कविता का निर्माण किया है —

“लिखने वाला तो  
हर बिखरे अनुभव के रेशे को  
समेटकर लिखता है ।”

(‘बुनी हुई रस्सी’—पृष्ठ-17)

कवि के अगले काव्य संग्रह ‘खुशबू के शिलालेख’ (1973) में प्रेमभाव से युक्त अपनत्व की खुशबू है । इसमें जहाँ एक ओर प्रकृति के सजीव चित्र उभरकर आये हैं वही दूसरी ओर महानगरो के मशीनीकरण और बिखरते हुए जीवन पर प्रकाश डाला गया है । कहीं जीवन के उल्लास और उत्साह को वाणी मिली है तो कहीं उदासी और शिथिलता को । वैचारिकता और भावना के अद्भुत समन्वय से युक्त शब्द की महत्ता को व्यंजित करने वाली कविताएँ भी हैं । इस संग्रह की कुछ कविताओं में करुणा, उदारता व सहानुभूति का स्वर ध्वनित होता है —

“चलना है रास्ता  
बचाकर चींटी-चींटी तक को  
समझना है दूसरो के मन की पीड़ा  
सुलग रही ज्वाला दूसरों के प्राणों की ।”

(‘खुशबू के शिलालेख’—पृष्ठ-98)

कवि अपने सातवें काव्य संग्रह ‘व्यक्तिगत’ (1974) में नई रचनाओं का धरातल खोजता हुआ दिखाई देता है । यहाँ कविता में जिन्दगी और जिन्दगी में कविता की खोज है । सामान्य जन से जुड़ी यथार्थ स्थिति, मानव जीवन के प्रति अदम्य आकांक्षा, आस्था, निष्ठा, आशा के स्वरों के साथ ही नीति प्रधान

कविताएँ और परिवारिक चित्र भी इसमें दिखाई देते हैं । काव्य सिद्धान्त सम्बन्धी तथा प्रकृति परक कविताओं में मानव और प्रकृति का अन्तरंग समन्वय दृष्टिगोचर होता है । नैतिक चिन्ता में विमग्न कवि का मन छटपटाता है । कवि की मान्यता है —

“कला वह है  
जो सत्य के अनुरूप हो  
और जीवन को  
उठाने वाली हो।”

(‘व्यक्तिगत’—पृष्ठ—20)

कवि के आठवें काव्य-संग्रह ‘परिवर्तन जिये’ (1976) की कविताएँ प्रगतिवादी और युद्धों की भयावहता से उत्पन्न स्थिति के प्रति व्यंग्य करती हुई समाज में बढ़ती यात्रिकता और भौतिक जीवन में औद्योगीकरण के परिणाम स्वरूप उद्भूत होने वाली खिन्नता को उजागर करती हैं । आशा, आस्था, विश्वास और श्रम का भाव यहाँ भी है । हिंसा के वातावरण में कवि को समय और परिवेश में परिवर्तन की आशा दिखाई देती है । बीसवीं शताब्दी में पानी की तरह बहते हुए खून को देखकर कवि विचलित हो गया है । गांधीवादी विचारों की हत्या करने वाले व्यक्तियों पर कवि ने तीव्र प्रहार किया है ।

कवि के अगले काव्य-संग्रह ‘अनाम तुम आते हो’ (1976) में अध्यात्म और अलौकिक शक्ति सम्बन्धी वैयक्तिक जीवन से सम्बद्ध स्मृति परक, ठोस सत्य का साक्षात्कार करने वाली आशा, आस्था और विश्वास की कविताओं के साथ ही युद्ध सम्बन्धी एवं प्रकृति चित्रण से युक्त कविताएँ हैं । कवि देश की पतित स्थिति के प्रति जागरूक होकर पतन के गर्त में गिरी हुई स्थिति के प्रति करारा व्यंग्य करता है । भारतीय संस्कृति के प्रति मानव मात्र का उदासीन भाव देखकर कवि विद्रोह करता है । आदर्शोन्मुखी प्रवृत्तियों के विस्तार के साथ ही

आध्यात्मिकता का भाव इन कविताओं में है । इनमें वास्तविक जीवन की अनुभूति का चित्रण भी है ।

कवि का दसवाँ काव्य-संग्रह 'इद न मम' (1977) उसकी परिपक्व विचारधारा की अभिव्यक्ति है । जीवन की पीड़ा से जूझता हुआ कवि प्रेरणा, साहस और चुनौती की कविताएँ लिखता है । ईश्वर में कवि का विश्वास दृढ़ होने लगता है । अदृश्य शक्ति के आभास से प्रभावित कवि ईश्वर से मानवमात्र के लिए प्रार्थना करता है । कवि चारों ओर के निराशामय अंधकार से त्रस्त होकर भी अन्तर्मन में प्रकाश की किरण जागृत किये हुए है । इस संग्रह की कुछ कविताएँ मृत्यु से मुकाबला करने वाली, काव्य-विषयक, प्रकृति परक एवं ध्वनि की महत्ता का प्रतिपादन करने वाली हैं ।

'त्रिकाल सन्ध्या' कवि का अगला काव्य संग्रह है । इसमें देश की आपात कालीन स्थिति की युग सत्य के रूप में अभिव्यक्ति है । आपात स्थिति को कवि ने मरण त्यौहार के रूप में स्वीकारा है । जनता पर होने वाले अत्याचारों के फलस्वरूप कवि ने युग सत्य को वाणी दी है । 'चार कौए उर्फ चार हौए' शीर्षक कविता में प्रमुख सत्ताधारियों पर व्यंग्य है —

“कभी-कभी जादू हो जाता है दुनिया में  
दुनिया भर के दुःख दिखते औगुनियों में  
ये औगुनिँ चार बड़े सरताज हो गये  
इनके नौकर चील, गरुड और बाज हो गये ।”

(‘चार कौए उर्फ चार हौए’—‘त्रिकाल सन्ध्या’— पृ०—)

बारहवे काव्य-संग्रह 'कालजयी' (1980) में मानव-मूल्यों की प्रतिष्ठा करते हुए कवि ने सम्राट अशोक के जीवन सिद्धान्तों को आधुनिक युग के सन्दर्भ में एक आदर्श के रूप में प्रस्तुत किया है । युद्ध की परिणति से संतुष्ट अशोक ने मानव कल्याण के लिए स्वयं को समर्पित किया । मानवीय प्रेम,

करुणा व सहानुभूति के बीज उसमें अंकुरित हुए । इस काव्य-संग्रह का लक्ष्य प्रेम, ममता, करुणा, महानता और विश्व बन्धुत्व का भाव प्रसारित करना है । विश्व युद्धों की विभीषिका से विचलित कवि ने अपने पात्रों के द्वारा जन कल्याण का सन्देश देता है । कवि शान्ति का संदेश वाहक बन गया है —

“युद्ध को कितना दिया अवसर  
तनिक सा शांति को दे  
आदमी जब से हुआ तब से लड़ा है  
किन्तु लड़कर किस दिशा में वह बढ़ा है?”

(‘कालजयी’—पृष्ठ—88)

कवि अपने अगले काव्य संग्रह ‘शरीर कविता फसलें और फूल’ की कविताओं में व्यष्टि भाव से उँचा उठकर समष्टि के बोध तक पहुँच गया है । कवि मानव मात्र में अपनत्व, पारस्परिक प्रेम, सद्भाव का बीजारोपण होता हुआ देखना चाहता है । इस संग्रह की कुछ कविताओं में कवि जीवन में श्रम का प्रतिपादन करते हुए उसे आत्मसात करने की प्रेरणा देता है । यहाँ कवि ने श्रम साधना के गीत गाये हैं ।

‘मान सरोवर दिन’ (1980) संग्रह की कविताएँ सम सामयिक स्थितियों से सच्चा साक्षात्कार कराती हैं । इनमें जीवन के प्रति निष्ठा का स्वर ध्वनित हुआ है । कवि को विश्वास है कि भ्रष्टाचार का दमन होगा । यहाँ भी कवि गांधी के विचारों से प्रभावित है ।

‘सम्प्रति’ (1982) संग्रह की कविताओं में कवि नये मूल्यों की खोज में सफल हुआ है । जीवन की निराशाजनक स्थितियों को आशा में बदलकर नये सिरे से जीने का संकेत कवि ने दिया है । कवि ने वर्ग वैषम्य, जाति-पांति, धार्मिक विभिन्नता को तोड़कर मानवीयता द्वारा एकता की प्रतिस्थापना का मार्ग प्रशस्त करता है । इस संग्रह की कविताओं में देश प्रेम का स्वर है । कवि भ्रष्ट



और स्वार्थी, धनलोलुप सत्ता से देश की शोषित जनता को सुरक्षित करना चाहता है । इन कविताओं में मानवीय सवेदना के स्वर के साथ ही इन्सानियत को महत्व दिया गया है ।

कवि के अपने आगे के काव्य-संग्रह-‘नीली रेखा तक’, ‘ये कोहरे मेरे हैं’ और ‘तूस की आग’-काव्य-विकास की दृष्टि से कोई नया आयाम प्रस्तुत नहीं करते । इनमें भी वही सवेदनाएँ मुखरित हुई हैं जिनको पिछले काव्य-संग्रहों में वाणी मिली थी ।

भवानी प्रसाद मिश्र की काव्य सवेदना का विकास और प्रसार का एक सक्षिप्त परिदृश्य जो उपर उभरकर आता है उसके बीच घँसकर जब हम उनकी काव्य-भाषा की सर्जनात्मक ऋजुता को पर्त-दर-पर्त उधेड़कर देखते हैं तो हम न केवल अभिभूत होते हैं बल्कि आश्चर्य में डूब जाते हैं । कैसे वे भाव दशाओं की विभिन्न सतहों को अपनी भाषा की अलग-अलग पर्तों में रचकर प्रस्तुत करते हैं उसका नमूना उनकी चन्द कविताओं से प्रस्तुत किया जा सकता है । उनकी एक छोटी सी कविता ‘सन्नाटा’ को देखा जा सकता है । यह तो हम अक्सर कहते हैं कि सन्नाटे की भी एक आवाज होती है, वह सायं-सायं करता है किन्तु भवानी भाई सन्नाटे की उस आवाज को किस प्रकार सुनते हैं । ‘सन्नाटा’ उनसे बतिया रहा है —

‘मैं शान्त नहीं, निस्तब्ध नहीं, फिर क्या हूँ?

मैं मौन नहीं हूँ, मुझमें स्वर बहते हैं ।

कभी-कभी कुछ मुझमें चल जाता है,

कभी-कभी कुछ मुझमें जल जाता है

जो चलता है, वह शायद है मेंढ़क हो

वह जुगनू है जो तुमको छल जाता है ।

मैं सन्नाटा हूँ, फिर भी बोल रहा हूँ,  
 मैं शान्त बहुत हूँ, फिर भी डोल रहा हूँ,  
 यह सर-सर यह खड-खड यह सब मेरी है,  
 वह है रहस्य मैं उसको खोल रहा हूँ ।

मैं सूने में रहता हूँ—ऐसा सूना—  
 ऊगा होता है जहाँ घास भी ऊना,  
 होते हैं झाड कहीं इमली, पीपल के,  
 धन अन्धकार होता है जिन से दूना।”

(‘सन्नाटा’—‘दूसरा सप्तक’—पृष्ठ-26)

सन्नाटे की इन पतों को, आवाजों को और सरसराहट को कवि ने अपनी भाषा में जिस प्रकार बांधा है लगता है कविता स्वयं सन्नाटे का एक जाल बुनने लगती है । भवानी प्रसाद मिश्र भाषा और संवेदना का रसायन बनाते हैं । शब्दार्थ के अद्वैत की जो समस्या प्रारम्भ से ही कवि की एक केन्द्रीय समस्या रही है और हर कवि उस अद्वैत को अपने-अपने ढंग से साधता रहा है । भवानी भाई ने भी उस अद्वैत को अपने ढंग से साधा है । ‘दूसरा सप्तक’ की भूमिका में अज्ञेय ने शब्दार्थ के विकास की समस्या पर और शब्दों की सर्जनात्मकता के निरन्तर बदलते हुए पक्ष पर गहराई से विचार किया है । कालिदास ने जिसे वागर्थ की प्रतिपत्ति के रूप में देखा था, गोस्वामी तुलसीदास ने इसे गिरा और अर्थ की अभिन्नता के रूप में देखा था —

“गिरा—अर्थ जल—बीचि सम, कहियत भिन्न न भिन्न  
 बंदों सीता राम पद जिन्है परम प्रिय खिन्न।”

तुलसी दास का यह दोहा गिरा और अर्थ की अभिन्नता को कितने नये आयामों से सवलित किया है ।

भवानी प्रसाद मिश्र के यहाँ शब्दार्थ का यह अद्वैत एक अजीब स्तर प्राप्त करता है । यह पता ही नहीं लगता कि कवि जो लिख रहा है उसमें से अर्थ कैसे स्वमेव बोल रहा है । पाठक शब्दों को सुनता है उसकी चेतना में अर्थों की नयी-नयी व्यजनाएँ बजने लगती हैं जैसा कि हमने अभी 'सन्नाटा' शीर्षक कविता में देखा । इसी प्रकार उनकी किसी दूसरी कविता को उठायेँ जैसे — 'किस मुँह से' इसमें भाषा की एक दूसरी ही रंगत उतनी ही ऋजु किन्तु उतनी ही व्यजना भरी देखने को मिलती है —

“खून के कितने गुच्छे अंगूर  
लटका देते हो तुम  
सबरे  
किस मुँह से कोई तुम्हें  
टेरे  
ओ पहले दिन से  
आज तक के सूरज।”

(‘किस मुँह से’—‘भवानी प्रसाद मिश्र—परिचय एवं प्रतिनिधि कवि कविताएँ’ स०

विजय बहादुर सिंह—पृष्ठ—65—66)

यह छोटी सी कविता जिसका कोई भी शब्द हमें किसी शब्दकोश की ओर नहीं ले जाता है । अपनी परिणति में अर्थ की कितनी झंकृतियों पाठक के भीतर स्पंदित कर देती है । अनादिकाल से सूर्य उगता है उसका गोला आग की तरह जलता हुआ प्राची के क्षितिज से उठता है लेकिन किस कवि ने उस उठते हुए गोले में ‘खून के अंगूरी गुच्छे’ को लटके हुए देखा होगा । इतना तीखा एक विशिष्ट जीवन बोध का इतना गहरा बिम्ब सूर्योदय के पर्दे में कवि

के भीतर कौध उठा है । सूर्य को अर्ध्य देने वाले या उसे टेरने वाले उस यातना के अनुभव का लेश मात्र भी नहीं अनुभव कर सकेंगे जो प्रस्तुत पक्तियों में कवि मानस को तार-तार कर रही है । अज्ञेय की एक कविता है 'बावरा अहेरी' । उसमें भी कवि ने सूर्य को एक अहेरी के रूप में देखा और आह्वान किया है । उस अहेरी से अज्ञेय अपने भीतर के कल्मस का शिकार करने की प्रार्थना करते हैं —

“बावरे अहेरी रे  
कृछ भी अवध्य नही तुझे  
किन्तु एक मेरे मन बिबर की दुबकी कलौंस को  
दुबकी ही छोडकर  
क्या तू चला जायेगा?”

(‘बावरा अहेरी रे’—‘अज्ञेय’)

जब हम अज्ञेय की इन पक्तियों की तुलना भवानी प्रसाद की प्रस्तुत काव्य पक्तियों से करते हैं तो हम भवानी प्रसाद मिश्र की भाषा की सक्षिप्ति, उसकी वेधकता और जीवनानुभव से संपृक्ति की गहराई हमें अचरज में डालती है । सूर्य की सम्पूर्ण ततःपूतता जीवन की विषमता में जैसे नगी हो उठी है — भवानी प्रसाद मिश्र की इस छोटी-सी कविता में ।

भवानी प्रसाद मिश्र की एक प्रसिद्ध और लम्बी कविता अपनी भाषिक संरचना की सारी सभावनाओं के साथ पाठक को अभिभूत करती है । कविता का शीर्षक है — ‘शब्दों के तल्प पर’ । यह कवि के साथ अन्याय है कि उसकी इस प्रकार की कविताओं का सम्यक अध्ययन अभी नहीं हो सका है । वर्ना अज्ञेय के ‘असाध्य वीणा’ निराला के ‘राम की शक्ति पूजा’ या मुक्ति बोध के ‘अंधेरे में’ जैसी कालजयी कविताओं की कोटि में भवानी भाई की इस कविता को रखकर देखा जाता । वास्तव में आधुनिक हिन्दी काव्य के परिसर में जो

वाम और दक्षिण का बटवारा हुआ, वह कई अर्थों में बहुत दुर्भाग्यपूर्ण रहा ।  
 कुछ कवि बाये बाजू के और कुछ दाये बाजू के हिस्से में डाल दिये गये ।  
 उनका तो एक हद तक सम्यक अध्ययन हुआ है किन्तु भवानी प्रसाद इन दोनों  
 बाजूओं के उपर पड़ते हैं, इसलिए उनकी अनदेखी होती रही । 'शब्दों के तल्प  
 पर' उनकी एक कालजयी कविता है जिसमें भाषा और एक युग आपस में  
 ओत-प्रोत है । कविता जिन शब्दों में खुलती है और जो बन्धन बाधती है,  
 पाठक को चमत्कृत करने के लिए वही काफी है —

“जब चीजे नाचे और  
 स्थिर रहे और उनकी परछाइयाँ  
 तन की बिमारियाँ मन को स्वच्छ कर दें  
 विश्वास की पराजय चिन्ताएँ हर दे  
 आकाशवाणियाँ लगने लगे  
 छोटे-बड़े पक्षियों के गीत  
 अनधीत भीतत्त्व  
 मुझ पर अपनी आत्मा खोल दे —  
 कल्पनाएँ आकाश से उतर कर  
 धरती-भर अपने डैने तौल दे  
 और लगने लगे कि अब  
 उपर उठने ही वाली है सारी पार्थिवता  
 शिवता जब जहाँ नजर डालूँ  
 वहीं दिख जाये  
 तब कोई एक ख्याल जो मेरा है  
 सार्थक हो और लिख जाये  
 सूर्योदय हर सन्देह की दीढ़ में ।”

कविता का यह प्रारम्भिक अंश पाठक को एक नये प्रकार के भाषिक इन्द्रजाल की तरह चकित करता है। कबीर की उलटवासियों की तरह अर्थ की सर्वथा अपरिचित छायाओं की खोज की चुनौती देता हुआ यह अंश हमें बिम्बों के नये विस्तृत और रहस्यमय लोक की ओर उन्मुख करता है। जहाँ चीजे नाचती हैं और उनकी परछाइयाँ स्थिर रहती हैं। कवि के सामने हर सन्देह की दीढ़ में एक सूर्योदय लिखा हुआ जाता नजर आता है। जैसे—जैसे कविता आगे बढ़ती है बिम्बों का एक ऐसा लोक खुलता है जिसमें सुन्दरता और भयावहता, शिवता और अशीलता का एक ऐसा वलयन सामने खुलता है जिसमें से निरन्तर एक चुनौती उभरती चलती है कि क्या ग्रहण करना है और क्या छोड़ना है? किसे आत्मसात करना है और किसे उगलते चलना है? कवि कहता है कि वह कभी—कभी जैसे अपने भीतर एक ऐसे खण्डहर का एहसास करता है जिसमें हरहराती हुई हवा बहती है और उस हवा में खण्डहर की छत से टगें जीर्ण और धूल से भरे झाड़ फानूस की जगह बचपन में उसके देखे हुए विन्ध्या के वन नजर आते हैं। जिनके बीच से वह मा की गोद में बैठा—बैठा गुजरा था और विन्ध्यवासिनी देवी की मढिया पर, जो पहाड़ के शिखर पर थी उसी माँ की गोद में बैठा—बैठा पहुँचा था। ठीक मुक्ति बोध के ‘अँधेरे में’ की स्वप्न यात्रा की तरह भवानी प्रसाद मिश्र की यह मनस यात्रा भी पाठक को वैसे ही चमत्कृत करती है, झकझोरती है और शब्दों की अर्थवती परछाइयों को छूने के लिए बेचैन कर देती है। एक के बाद एक बिम्ब लोक बदलता रहता है। नये परिदृश्य खुलते रहते हैं और कवि पाठक को अपने साथ मन्त्रमुग्ध और मन्त्रविद्ध लेकर आगे बढ़ता चलता है —

“आकाश तक उड़ते देखा है मैंने

और तो और रेत के कणों को

पडकर चकवात मे  
 चकवात मे ही क्यो नहीं  
 पड जाते मेरे शब्द  
 या अर्थ ही क्यो नहीं उठ जाते  
 चकवात की तरह इनके धरातल से।”

(‘शब्दों के तल्प पर’ वही: पृष्ठ-75)

शब्द और अर्थ का यह चकवाती आलोडन—विलोडन हमे भाषा के एक नये लोक मे ले जाते हैं । जहाँ कवि यह कह सकता है—

“वाणी का ऐसा ऐश्वर्य  
 शब्दों के अर्थों से खिचकर बरसे  
 तो सरसे कम से कम  
 मेरे मन का बंजर विस्तार ।”

(‘शब्दों के तल्प पर’ वही पृष्ठ-76)

वाणी का ऐसा ऐश्वर्य भवानी प्रसाद मिश्र की काव्य—भाषा का ऐसा अनूठा सोपान है जहाँ शब्द और अर्थ एक दूसरे मे खोते और खुलते जाते है । जो लोग भवानी प्रसाद मिश्र की भाषा की ऋजुता की चर्चा करते थकते नहीं उन्हें कवि की इस कविता को अवश्य पढना चाहिए जहाँ ‘शब्दों के तल्प पर’ कवि ने कैसे—कैसे रहस्य लोको की रचना की है । एक नमूना देखा जा सकता है इन पक्तियों में —

“प्यार की अपनी जगहे गिनाऊँ  
 तो गिनाता—गिनाता मर जाऊँ  
 क्योंकि जिन्दगी में और कुछ  
 बना भी तो नहीं है मुझसे  
 सिवाय आदमियों, चीजों और ख्यालो में रम जाने के

फिर भी सबसे ज्यादा रमा हूँ जिनमे  
 वे शब्द हैं प्रकृति और  
 आदमी के बनाये हुए  
 धरती और आसमान मे  
 समाये हुए शब्दो मे  
 जो केवल ध्वनियों है अर्थ हीन  
 मुझे शब्दों से भी ज्यादा खींचती है  
 विलीन हो जाता है मेरा सबकुछ उनको सुनते-सुनते  
 निरर्थक होती है शायद ध्वनियों  
 मणियों किन्ही प्रकारो के नागों के सिर में  
 होती हैं या नही कौन कहे  
 किन्तु ध्वनियों निरर्थक ही होती है ।”

(‘शब्दों के तल्प पर’ :वही पृष्ठ-77-78)

शब्द को अर्थ के गलियारो से निकालकर अर्थहीन गलियों तक ले जाना  
 और उन्हे नागो के सिर मे छिपी मणियो की तरह प्रभायुक्त देखना भवानी  
 प्रसाद मिश्र की भाषा-सिद्धि के कुछ अपरिभाषेय आयाम हैं । अज्ञेय ने मौन की  
 अभिव्यंजना और उसके अर्थ संकेतों की चर्चा जगह-जगह की है । भवानी  
 प्रसाद मिश्र एक दूसरे ही आयाम की ओर इशारा करते हैं । अर्थहीन ध्वनियों  
 से स्पन्दित होने वाली तरंगों की ओर वे लिखते हैं -

“निरर्थक हो ध्वनियों तो भी  
 सम्भावनाएँ सार्थकता की  
 बहुत जगाती हैं ये मुझमें”

(‘शब्दो के तल्प पर’ :वही पृष्ठ-79)



निरर्थक ध्वनियों के सहारे ही भारतीय ऋषियों ने मन्त्रों की रचना की है और माना है कि जो हम सार्थक शब्दों के द्वारा नहीं कर पाते उनकी साधना इन निरर्थक ध्वनियों से विरचित मन्त्रों द्वारा कर लेते हैं । शब्द के व्यक्तित्व को इतनी व्यापकता से समझने का शायद ही किसी दूसरे नये कवि ने साहस किया हो जैसा भवानी प्रसाद मिश्र ने अपनी इस लम्बी कविता 'शब्दों के तल्प पर' में की है । कितने-कितने आयाम शब्द ब्रह्म के रूपाकारों के प्रकट होते हैं — इस कविता में । कवि ऐसे स्वरों को सुनता है जिनमें प्रकाश के विभिन्न रंग ही नहीं हैं बल्कि जिनके उच्चारण मात्र से —

“खिलना फूलों का अन्धेरे में  
कितना व्यापक हो जाता है ।”

(‘शब्दों के तल्प पर’ वही पृष्ठ-87)

अलग-अलग दिशाओं से आने वाली हवा मकरन्दों से लदी हुई अन्धेरे में एक नदी जैसी लगने लगती है । कवि को लगता है कि वह शब्दों के प्रवहमान धारा के किनारे बसा है । कवि भवानी प्रसाद मिश्र केवल शब्द को ब्रह्म कहकर उसके सामने प्रणत भाव से खड़े हो जाने वाले कवि नहीं हैं । वह गाते-गाते लीन हो जाने वाले ऐसे कवि हैं जो अपने प्राणों में शब्दों के निष्कम्प रहस्यों के दिये जलाते रहते हैं और उनकी चेतना में इन्हीं शब्दों के माध्यम से रूप और अरूप, नाद और अनहद बजते रहते हैं । और वे इन्हीं अर्थवान और अर्थहीन ध्वनियों के द्वारा अपने मनोलोक को प्रकाशित करते रहते हैं । और जैसे अज्ञेय की 'असाध्य वीणा' में अजिकेश कम्बली वीणा को साधने के बाद उसी सिद्धि में खो जाता है । उसी प्रकार भवानी प्रसाद मिश्र को भी यह लगने लगता है —

“या फिर पहुँचू मरण के शिखरों तक  
भरकर सूर्योदय सन्देहों की दीब में

प्राणो में अनुभव हो कि पल पूजा का  
पास आता जा रहा है  
रहस्य शिशु सारे बैठे है गोद में।”

(‘शब्दों के तल्प पर’ वही पृष्ठ—92)

अध्याय - 6

डॉ० धर्मवीर  
भारती : भाषिक  
कमनीयता

धर्मवीर भारती की कविता के सम्बन्ध में कुछ भी कहने से पहले, 'दूसरा सप्तक' के लिए दिये गये उनके 'वक्तव्य' को ही उद्धृत करना ज्यादा अच्छा होगा। उन्होंने लिखा है कि "इसके पहले कि भारती आपको अपनी कविता का परिचय दे, अच्छा होगा कि आप उसकी कविता को ही उसके बारे में कुछ भी कहने का अवसर दे, क्योंकि अक्सर आदमी अपने अत्यन्त निकटवर्ती, अत्यन्त प्रिय लोगों के मूल्यांकन में काफी गलती कर जाता है, वही गलती भारती अपनी कविता के बारे में भी कर सकता है, जिसे वह काफी प्यार करता है।" आगे इसी 'वक्तव्य' में वह कहते हैं—

"यो भारती को साहित्य के हर रूप में दिलचस्पी है और हर तरह की चीज वह लिखता है, यहाँ तक कि एक दर्जी दोस्त की दूकान का उद्घाटन था और उसके प्रबल आग्रह से भारती को उसके लिए एक अत्यन्त कलात्मक विज्ञापन का नोटिस भी लिखना पड़ा था। लेकिन असल में भारती का मन कविता में ही रमता है, क्योंकि कविता के माध्यम से ही भारती आज की बेहद पिसती हुई सघर्ष पूर्ण कटु और कीचड़ में बिलबिलाती हुई जिन्दगी के भी सुन्दरतम अर्थ खोज पाने में समर्थ रहा है। कविता ने उसे अत्यधिक पीड़ा के क्षणों में विश्वास और दृढ़ता दी है। कविता भारती के लिए शान्ति की छाया और विश्वास की आवाज रही है। जब भारती की चेतना ने पख पसारे तब छायावाद का बोल बाला था। उसे लगा कि कविता की शहजादी इन अपरिचित कल्पनाओं, टेढ़े-मेढ़े शब्द जालों, अस्पष्ट रूपकों और उलझे हुए जीवन दर्शन की शिलाओं से बधी उदास जल-परी की तरह कैद है और भारती को चाहिए कि वह उसे उन्मुक्त कर सर्वथा मानवीय धरातल पर उतार लाये ताकि वह फैली-फैली चॉदी की बालू पर आदम की सन्तानों के साथ बेहिचक आंख मिचौनी खेल सके, उनके सीधे-सादे सुख-दुःख, वासनाओं-कामनाओं को समझ सके, उन्हीं की बोली में बोल सके। इसलिए भारती ने सबसे पहले लिखे

सरलतम भाषा मे रग-बिरंगी चित्रतात्मकता से समन्वित साहसपूर्ण उन्मुक्त रूपोपासना और उद्दाम यौवन के सर्वथा मासलगीत, जो न तो मन की प्यास को झुठलाये और न उस के प्रति कोई कुठा प्रकट करे, जो सीधे ढग से पूरी ताकत से अपनी बात आगे रखे। आदमी की सरल और सशक्त अनुभूतियों के साथ-साथ निडर खेल सके, बोल सके।

(‘दूसरा सप्तक’-‘स० अज्ञेय’- पृष्ठ-158-159)

अपनी काव्य-भाषा के सम्बन्ध मे इसी वक्तव्य में उन्होंने एक जगह कहा है कि- “भाषा के प्रश्न को कभी भारती ने अधिक महत्व नहीं दिया। भाषा भाव की पूर्ण अनुगामिनी रहनी चाहिए, बस। न तो पत्थर का ढोंका बनकर कविता के गले में लटक जाये और न रेशम का जाल बनकर उसकी पांखों में उलझ जाये।”

(‘दूसरा सप्तक’ -पृष्ठ-160)

भारती का काव्य सदियों पुरानी मान्यताओं को ढहाने का पक्षधर है, क्योंकि परम्परागत बासी मूल्यों को नये क्षितिजों के अनुरूप पाना नामुमकिन है। इनकी रचनात्मक चेतना मे युग बोध के साथ परम्परागत पूर्वा-पर प्रसंगों की विवेक सम्मत खोज है और इसीलिए वे बदलते परिवेश के अनुसार नया रूपान्तरण प्रस्तुत कर सके हैं। इन्होंने अपने निर्माण और विकास का पथ कतिपय गलियों से गुजरकर ढूँढा है। वे घ्वसं, अनास्था, विघटन आदि के बीच सृजन की पुकार सुनते हैं। उनमें कवि कर्म की पूरी जागरूकता है-“ हौसले तो पहाड़ों को उलट देने के हैं।” भारती काव्य जिन गलियों से गुजरा है उनमें पहली गली है- रूपासक्ति और उद्दाम यौवन के मांसल गीतों की। यह सोपान शरीर सौन्दर्य की उपासना और वासनात्मक भावनाओं का उन्मुक्त काव्य है। यह ‘बेहिचक आँख मिचौनी’ उनकी किशोर भावुकता और रोमानी प्रवृत्ति का परिचायक है।

भारती के काव्य का दूसरा सोपान उस आन्तरिक संघर्ष का है, जहाँ कवि विराट जीवन के बीच दुःख-दर्दों में गम्भीर अर्थ ढूँढ़ता है। अपने अहं को विगलित करते हुए ध्वस और निर्माण, आस्था और अनास्था, अस्तित्व और अनस्तित्व के बीच जीवन के सार्थक तत्वों की रचनात्मकता की तलाश करता है। तीसरे सोपान में कवि जनवादी भूमिका निभाता हुआ व्यापक मानववादी चेतना का परिचय देता है। यहाँ उसका वैचारिक स्तर और चिन्तन सही रूप में नयी कविता का प्रतिनिधित्व करने लगता है। अपने विकास क्रम में इसी विन्दु पर उन्हें तीव्र एहसास होता है कि सबसे प्रिय कविताएँ वे हैं जो गटर में पड़े शराबियों, हथौड़ा चलाते लोहारों और धूल में खेलते बच्चों की भोली आँखों में झलकती हैं, लेकिन जिन्हें न अभी किसी ने लिखा है और न किसी ने छापा।

कवि के निर्माण और विकास का चौथा सोपान उनके जीवन दर्शन और चिन्तन के अनुरूप 'कनुप्रिया' और 'अंधायुग' में दिखलाई पड़ता है। ये दोनों गीत नाट्यात्मक प्रबन्ध नयी कविता की श्रेष्ठ उपलब्धियाँ हैं।

'ठंडा लोहा' के प्रथम संस्करण की भूमिका में भारती ने अपने विकास क्रम की गलियों और मोड़ों की स्पष्ट करते हुए लिखा है कि— "किशोरावस्था के प्रणय रूपासक्ति और आकुल निराशा से एक पावन आत्मसमर्पणमयी वैष्णवी भावना और उसके माध्यम से अपने मन के अहम का शमन कर अपने बाहर की व्यापक सच्चाई को हृदयंगम करते हुए सकीर्णताओं और कट्टरता से ऊपर एक जनवादी भावभूमि की खोज मेरी इस छन्द यात्रा के यह प्रमुख मोड़ रहे हैं।"

(‘ठंडा लोहा’ की भूमिका से उद्धृत)

हिन्दी जगत को भारती की कविताएँ पहली बार दूसरा सप्तक (1951) में दिखाई पड़ी। हालाँकि वे इसके पूर्व ही तत्कालीन पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित होकर अपने रूमानी तारल्य भरे गीतों और कविताओं के माध्यम से चर्चित हो चुके थे। इसमें कुल छोटी-बड़ी तेरह कविताएँ संकलित हैं। इन कविताओं को

पढते हुए भारती के कवि व्यक्तित्व के प्रस्थान बिन्दु दिखायी पडते है, जिनमे एक कोमल युवा-मन की अनुभूतियों का आवेग है। यद्यपि ये कविताएँ कवि का प्रस्थान बिन्दु है किन्तु इनमे नयी कविता के अधिकांश प्रतिमान मसलन अनुभूति की जटिलता और तनाव, ईमानदारी और प्रामाणिक मूल्य, विसंगति और विडम्बना, प्रतीकात्मकता और नाटकीयता, परिवेश और मूल्य, काव्यभाषा और सृजनशीलता जगह-जगह मिलते है। 'तार सप्तक' मे गिरजाकुमार माथुर ने अपनी कविताओ के साथ जिस गीत-धर्मी काव्य-संवेदना का पुनरुत्थान किया था, वह बहुत व्यापक फलक के साथ धर्मवीर भारती की कविताओं मे दिखाई पडती है। यह गीत-धर्मी संवेदना भारती के काव्य-संसार मे कुछ इस तरह समायी हुई है, जैसे सीप मे बन्द मोती।

भारती की रचनाओं मे निबद्ध संवेदना छायावाद के अन्तिम दौर की रूमानियत से जुड़ी होने के बाद भी उससे अलग किस्म की है। यह भिन्न संवेदना ही भारती की काव्य भाषा को नया रूप दे देती है। जिनको निम्नलिखित शीर्षकों में विभाजित किया जा सकता है।

1. भारती की काव्य-भाषा में प्रवाह तत्व
2. भाषा मे तत्समता का आग्रह नहीं यथा भाव  
भाषा का निर्वाह।
3. भारती के काव्य मे बिम्ब-विधान
4. भाषा में विचार एवं अनुभूति का सगुफन

छंद के स्तर पर निराला के बाद भारती ही ऐसे कवि है जिनमें छंद की मात्रिक गणना का अतिक्रमण करने के बावजूद जबरदस्त लययुक्त प्रवाह है। भाषा का लहरिल प्रवाह भारती की विशिष्ट पहचान है। उसमे हिन्दी के, उर्दू के सभी शब्द घुल जाते हैं। उच्छल और तरल अनुभूतियाँ अपने प्रवाह में सारे अनघुल तत्वों को भी बहाये चली जाती है।

“गुनाहो से कभी मैली हुई बेदाग तरुनाई?  
 सितारो की जलन से बादलो पर आँच कब आयी?  
 न चन्दा को कभी व्यापी अमा की घोर कजराई  
 बड़ा मासूम होता है गुनाहो का समर्पन भी  
 हमेशा आदमी मजबूर होकर लौट आता है  
 जहाँ हर मुक्ति के, हर त्याग के, हर साधना के बाद।  
 मेरी जिन्दगी बरबाद,  
 इन फिरोजी होठो पर मेरी जिन्दगी बरबाद।”

(‘दूसरा सप्तक’—‘गुनाह का गीत’— पृष्ठ—165)

‘दूसरा सप्तक’ में सकलित ‘गुनाह का गीत’ शीर्षक कविता की इन पंक्तियों की प्रवाहमयता प्रेम, प्रणय, कि लिए परिस्थिति तथा वातावरण के साथ मनः स्थितियों के अनेक भावस्तरों को उद्घटित करती है। इस गीत की व्यंजना में रूपासक्ति के साथ—साथ प्रणय की आदिम पीपासा झलकती है। ‘सितारो की जलन से बादलो पर आँच’ ‘अमा की घोर कजराई,’ ‘बड़ा मासूम होता है’ गुनाहो का ‘समर्पन’ में जो प्रवाह है, वह अनायास ही इस कविता की गीतधर्मी सवेदना को बढ़ा देता है।

“अगर मैंने किसी के होठ के पाटल कभी चूमे  
 अगर मैंने किसी के नैन के बादल कभी चूमे  
 अगर मैंने किसी की मदभरी अँगड़ाइयाँ चूमीं  
 अगर मैंने किसी की साँस की पुरवाइयाँ चूमी  
 महज इससे किसी का प्यार मुझ पर पाप कैसे हो।  
 महज इस से किसी का स्वर्ग मुझ पर शाप कैसे हो।”

(‘गुनाह का दूसरा गीत’. ‘दूसरा सप्तक’. पृष्ठ—193)



‘दूसरा सप्तक’ में संकलित ‘गुनाह का दूसरा गीत’ शीर्षक गीत कवि के रोमांटिक व्यक्तित्व, प्रेम, सौन्दर्य और कैशोर्य की सहज कल्पनाशील पावनता की भावना से ओत-प्रोत है। यह कविता काव्यभाषा की पूरी प्रवाहमयता के साथ कवि के रूप-सौन्दर्य की तीखी आसक्ति को व्यक्त करती है। वह गुनाहो का गीत गाते हुए तनिक भी सकोच या हिचक का अनुभव नहीं करता। वह सहज ही कहता है, कि—‘महज इससे किसी का प्यार मुझ पर पाप कैसे हो?’ यह पूरी कविता आवेशमय है। इसमें भारती की तरल अनुभूतियों उनकी काव्यभाषा के प्रवाह में सारे तत्वों को बहाये चली जाती है।

“खारे आँसू से धुले गाल,  
रुखे हलके अधखुले बाल,  
बालों में अजब सुनहरापन  
झरती ज्यों रेशम की किरनें संझा की बदरी से छन-छन,  
मिसरी के होठों पर सूखी,  
किन अरमानों की विकल प्यास।  
तुम कितनी सुन्दर लगती हो, जब तुम हो जाती हो उदास।”

(‘उदास तुम:’ ‘दूसरा सप्तक’ — पृष्ठ-169)

‘दूसरा सप्तक’ में संकलित ‘उदास तुम’ शीर्षक कविता की इन पंक्तियों में वास्तव में उदास प्रिया के रूप में सौन्दर्य की एक भंगिमा है, रोमांटिक मूड की उदासी नहीं। वह अपनी उदास चेष्टा में ‘झरती ज्यों रेशम की किरनें संझा की बदरी से छन-छन’ के रूप में रूपायित हो रही है। इस कविता की प्रवहमानता में मानों स्मृतियों की बरसात हो रही है। जिसमें अपने प्रिया के प्रति एक तरल आत्मीयता पूर्ण मनोमुग्धकरी भाव और मासूमियत है। प्रेम के कल्पना लोक में यह उदासी भी सुन्दर लगती है।

“अब तो नींद निगोड़ी सपनों-सपनों भटकी डोले

कभी कभी तो बड़े सकारे कोयल ऐसे बोले  
ज्यो सोते मे किसी विषैली नागिन ने हो काटा  
मेरे सग-सग अकसर चौक-चौक उठाता सन्नाटा  
पर फिर भी कुछ कभी न जाहिर करती हूँ इस डर से  
कहीं न कोई कह दे कुछ, ये ऋतु इतनी बदनाम है।  
ये फागुन की शाम है!”

(‘फागुन की शाम’-‘ठडा लोहा’-‘धर्मवीर भारती ग्रन्थावली’-3, पृष्ठ-29)

‘ठडा लोहा’ सग्रह मे संकलित ‘फागुन की शाम’ शीर्षक कविता की इन पक्तियों मे विरह की गहरी अनुभूति इस तरह से प्रवाहित हो रही है मानो अतीत में प्रेयसी के सग बिताये गये एक-एक क्षण चल-चित्र की तरह प्रेमी के सामने उपस्थित हो जाते हैं। ‘नीद-निगोड़ी सपनो-सपनो भटकी डोले’, ‘बड़े सकारे कोयल ऐसे बोले’, ‘मेरे सग-सग अकसर चौक-चौक उठाता सन्नाटा’ इनमें जो प्रवाह है, वह इस कविता के गीति को अनायास ही बढ़ा देती है।

“अभी-अभी यौवन ने ली है अरसौही अगँड़ाई।

जैसे सावन के बूदो से घायल हो पुरवाई,

अभी नजर मे लाज कसी है,

जैसे सागर की लहरों पर हो नमकीन खुमार।

अभी करो मन तुम रतरानी किरनों से सिगार।”

(‘कच्ची सॉसों का इसरार’-‘ठडा लोहा’- ध0 भा0 ग्र- पृष्ठ-40)

‘ठडा लोहा’ सग्रह मे संकलित ‘कच्ची सॉसों का इसरार’ कविता में कवि ने किशोर प्रेम की विह्वल आंकाक्षा मे वयः सन्धि की मनः स्थिति को वाणी देता है। कवि किशोरावस्था की गगा-जमुनी वय की अबोधता के प्रति आकर्षित है। वह मानता है कि किशोर जीवन अधिक सुकुमार, अल्हड और कल्पनाशील है। परन्तु किशोर के साथ जब यौवन का प्रवेश होने लगता है तो वह ‘सावन की

बूदों से घायल पुरवाई' जैसी 'यौवन की अरसौही अंगड़ाई' तथा 'नजरों की कसी हुई लाज सागर की लहरों के नमकीन खुमार' के साथ व्याप जाती है।

"भीगे केशों में उलझे होंगे थके पख  
सोने के हसो-सी धूप यह नवम्बर की  
उस आगन में भी उतरी होगी  
सीपी के ढालों पर केसर के लहरों-सी  
गोरे कन्धों पर फिसली होगी बिन आहट  
गदराहट बन-बन ढली होगी अंगों में ।"

(‘नवम्बर की दोपहर’-‘सात गीत वर्ष’- ध० भा० ग्र- पृष्ठ-130)

‘सात गीत वर्ष’ संग्रह में संकलित नवम्बर की दोपहर’ शीर्ष कविता अपनी काव्य भाषा के प्रवाह में प्रकृति के बड़े मोहक वातावरण का सृजन करती है। जिसमें पिछली स्मृतियाँ सहज ही कवि के मानस पटल पर उतर आती हैं, जिसके कारण प्रणयान्मेष के भावावेश के बीच उसका मन बेचैन हो जाता है। वह दर्द का अनुभव करता है।

"प्रातः धूप की जर तारी ओढनी लपेटे  
अभी-अभी जागी  
खुमार से भरी  
नितान्त कुमारी घाटी  
इस कामातुर मेघ धूप के  
औचक आलिंगन में पिस कर  
रतिश्रान्ता- सी मलिन हो गयी ।"

(‘घाटी का बादल’-‘सात गीत वर्ष’ वही-पृष्ठ-197)

‘सात गीत वर्ष’ संकलन में संकलित ‘घाटी का बादल’ शीर्षक कविता में कवि ‘मेघधूप’ के माध्यम से अपनी उस खोज को अभिव्यक्ति देता है। जो प्रेम

के प्रति समर्पण और दर्द भरी प्रतीति के बीच उसे आस्था के रूप में मिलती है। सारे रग-रूप आकर के विलीन हो जाने के बाद कवि अपने 'मैं' को अकेला पाता है। धीरे-धीरे अपने सघर्ष में वह निराश और विवश होता जाता है। और अधियारे की इस चढाई और भटकन में उसे दूसरे बौने के रूप में अपनी ही आस्था का संबल मिलता है। इस कविता का प्रवाह भारती की काव्य-भाषा की गीत धर्मी सवेदना को अनायास ही बढ़ा देती है।

“तुम्हारा साँवरा लहराता हुआ जिस्म  
तुम्हारी किंचित् मुड़ी हुई शंख-ग्रीवा  
तुम्हारी उठी हुई चन्दन बाँहे  
तुम्हारी अपने में डूबी हुई  
अधखुली दृष्टि  
धीरे-धीरे हिलते हुए  
तुम्हारे जादू भरे होठ।”

(‘कनुप्रिया’-‘शब्द अर्थ हीन’- वही- पृष्ठ-257)

‘कनुप्रिया’ संग्रह में ‘शब्द. अर्थ हीन’ शीर्षक से संकलित इस कविता में रूप और रस, शब्द और लय, ध्वनि और लेख सब के सब एकात्म होते नजर आते हैं। यहाँ ध्वनि, चित्र और राग एक साथ प्रवाहित हो रहे हैं। ‘साँवरा लहराता हुआ जिस्म,’ ‘किंचित् मुड़ी हुई’ शंख ग्रीवा’, ‘उठी हुई चन्दन बाँहे,’ ‘अपने में डूबी हुई अध खुल दृष्टि’, ‘धीरे-धीरे’ हिलते हुए जादू भरे होठ-कनुप्रिया का ऐसा मांसल सौन्दर्य उसे अभिभूत करता है। और वह अपनी इस अनुभूति को पूरी तन्मयता के साथ व्यजित करता है।

“घाट से लौटते हुए  
तीसरे पहर क आलसायी बेला में  
मैंने अक्सर तुम्हें कदंब के नीचे

चुपचाप ध्यान मग्न खड़े पाया  
 मैंने कोई अज्ञात वन देवता समझ  
 कितनी बार तुम्हे प्रणाम कर सिर झुकाया  
 पर तुम खड़े रहे अडिग, निर्लिप्त, वीत राग, निश्चल।  
 तुमने कभी उसे स्वीकारा ही नहीं।

x                      x                      x  
 और मुझ पगली को देखो कि मैं  
 तुम्हे समझती थी कि तुम कितने वीतराग हो  
 कितने निर्लिप्त।”

(‘कनुप्रिया— पूर्वराग’ ‘तीसरा गीत’—वही— पृष्ठ—210—211)

‘कनुप्रिया’ संग्रह में संकलित ‘पूर्व राग: तीसरा गीत’ शीर्षक कविता में भारती ने राधा की भाव विह्वलता, समर्पण की आकांक्षा, परितृप्ति की आतुरता, प्रगाढ़ साहचर्य और उदासी को सघन और मार्मिक वाणी दी है। कनुप्रिया की भाव विभोर मनः स्थितियाँ इस कविता की भाषा के लहरिल प्रवाह में मानो स्वतः ही प्रवाहित हो रही हैं।

भारती के काव्य—भाषा की दूसरी बड़ी विशेषता है—

भाव के अनुकूल भाषा। उन्होंने कही भी कविता के मूल भाव पर तत्समता को हावी होने नहीं दिया है।

“अगर डोला कभी इस राह से गुजरे कुबेला  
 यहाँ अबवा तरे रूक  
 एक पल विश्राम लेना  
 मिलो जब गाँव—भर से बात कहना, बात सुनना  
 भूलकर मेरा  
 न हरगिज नाम लेना

अगर कोई सखी कुछ जिक मेरा छेड बैठे  
हँसी मे टाल जाना बात  
ऑसू थाम लेना।”

(‘डोले का गीत’—‘ठंडा लोहा’— ध० भा० ग्र०— पृष्ठ—26)

‘ठंडा लोहा’ संग्रह की ‘डोले का गीत’ शीर्षक कविता की इन पंक्तियों में राह, ‘कुबेला’, ‘अबँवा’ ‘तरे’, ‘गावँ भर और ‘थाम’ जैसे शब्द भोजपुरी और अवधी के प्रचलित शब्द हैं। किन्तु ये शब्द इस कविता के प्रवाह के लिए आवश्यक से जान पड़ते हैं। इन शब्दों के बेहतर इस्तेमाल से कवि ने मानों लोकसंस्कृति में विदाई का एक मुहूर्त उपस्थित कर दिया हो।

“गोरी—गोरी सोंधी धरती—कारे—कारे बीज  
बदरा पानी दे।  
क्यारी—क्यारी गूँज उठा संगीत  
बेने वालों! नयी फसल में बोओगे क्या चीज?  
बदरा पानी दे।”

(‘बोआई का गीत’— ‘ठंडा लोहा’—धर्मवीर भारती ग्रन्थावली—पृष्ठ—50)

‘ठंडा लोहा’ संग्रह की ‘बोआई का गीत’ शीर्षक कविता ग्रामीण संवेदना, वहाँ के पर्व—त्यौहार और वहाँ की ठेठ स्थानीयता से भरपूर दिखाई देती है। बादल के लिए ‘बदरा’ काले—काले के लिए ‘कारे—कारे’ जैसे प्रयोग कविता की मूल संवेदना को बढ़ने में सहायक सिद्ध हुए हैं, साथ ही उसकी प्रवाहमयता को बहाते भी हैं।

“झुरमुट मे दुपहरिया कुम्हलायी  
खेतो पर अन्हियारी घिर आयी  
पश्चिम की सुनहरिया धुंधरायी  
टीलों पर, तालों पर

इक्के—दुक्के अपने घर जाने वालो पर

धीरे—धीरे उतरी शाम!”

(‘कस्बे की शाम’— ‘सात गीत वर्ष’— ध० भा० ग्र० पृष्ठ—157)

‘सात गीत वर्ष’ संग्रह में संकलित ‘कस्बे की शाम’ शीर्षक कविता में शाम का वर्णन करते समय कवि ने उस भाव के अनुकूल भाषा का प्रयोग किया है। दोपहर के लिए ‘दुपहरिया’, अंधेरे के लिए ‘अहियारी’ सुनहरेपन के लिए ‘सुनहरिया’ और धुंधलेपन के लिए ‘धुंधरायी’ जैसे शब्दों का प्रयोग करके तत्समता को कही भी कविता के मूल भाव पर हावी नहीं होने दिया है।

“छिन में धूप

छॉह छिन ओझल

पल—पल चंचल

गोरी, दुबली, बेला उजली, जैसे बदली क्वार की।”

(‘एक छवि’— ‘सात गीत वर्ष’—वही—पृष्ठ—190’)

‘सात गीत वर्ष’ संग्रह की ‘एक छवि’ शीर्षक कविता में क्षण के लिए ‘छिन’ और छाया के लिए ‘छॉह’ जैसे लोक प्रयुक्त शब्दों से कवि सहज ही लोक संवेदना को जागृत करता है, और लोकमन तक अपनी पैठ बना लेता है।

“कितनी बार जब तुमने अर्द्धोमीलित कमल भेजा

तो मैं तुरन्त समझ गयी कि तुमने सझा बिरियोँ बुलाया है

कितनी बार जब तुमने अँजुरी भर—भर बेले के फूल भेजे

तो मैं समझ गई कि तुम्हारी अँजुरियोँ ने

किसे याद किया है।”

(‘आम्र— बौर का अर्थ’— ‘कनुप्रिया’— ध० भा० ग्र० — पृष्ठ—220)

‘कनुप्रिया’ के अन्तर्गत ‘आम्र— बौर का अर्थ’ शीर्षक कविता की इन पंक्तियों में शाम के समय के लिए ‘संझा बिरियोँ’ और अंजुली के ‘अँजुरी’ जैसे

देशज शब्दों का प्रयोग हुआ है, जो 'कनुप्रिया' के प्रेमालाप के सम्पूर्ण भाव—  
अनुभाव को व्यजित करने में सहायक होता है।

“खा.. मो .श।

बोलो मत.....

एक भी आवाज, एक भी सवाल, लबों की हल्की—सी जुम्बिश भी नहीं  
नहीं, एक हल्की—सी दबी हुई सिसकी भी नहीं।

हर दीवार के कान हैं

और दीवार के इस पार का हर कान

दीवार के उस पार चुगलखोर मुँह बन जाता है

जहाँ शहशाह

हकीमों, नजूमियों, खोजों और नक्शानवीसों से घिरे

अपनी जिदगी की अखिरी रात गुजार रहे हैं।”

(‘पुराना किला’— ‘सपना अभी भी’ ध० भा० ग्र०—पृष्ठ—283)

‘सपना अभी भी’ संग्रह में संकलित ‘पुराना किला’ शीर्षक कविता में  
मुगल कालीन दरबार की झांकी प्रस्तुत की गयी है, उसी दरबार के अनुकूल  
भाषा प्रयोग भी है। ‘खामोश’, ‘जुम्बिश’, ‘नजूमियों’, ‘नक्शानवीसों’ आदि उर्दू  
फ़ारसी शब्दों का प्रयोग करके कवि ने कविता की प्रवाहमयता को बढ़ाया ही  
है। यहाँ हिन्दी और उर्दू के शब्द एक दूसरे से घुल गये हैं।

“दीदी के धूल भरे पाव

बरसों के बाद आज

फिर यह मन लौटा है क्यों अपने गाव,

अगहन की कोहरीली भोर:

हाय कहीं अब तक क्यों

दूख—दूख जाती है मन की वह कोर!”



(‘दीदी के धूल भरे पॉव’—‘सपना अभी भी’ ध० भा० ग्र०—पृष्ठ—274)

‘सपना अभी भी’ संग्रह में सकलित ‘दीदी के धूले भरे पॉव’ शीर्षक कविता की इन पक्तियों में ग्राम के लिए ‘गाव’ तथा जाड़े के प्रारम्भिक दिनों की हल्के से कोहरे से युक्त सुबह को ‘अगहन की कोहरीली भोर’ तथा मन के किसी कोने में उठने वाली पीड़ा को ‘दूख—दूख जाती है मन की वह कोर’ कहकर कवि ने भावनुकूल भाषा का निर्वाह किया है।

भारती की काव्य भाषा की तीसरी और सम्भवतः सबसे सघन विशेषता है— उनका बिम्ब विधान। भारती ने अपने काव्य में जिस प्रेम, प्रणय, अभिसार, रूपासक्ति और प्रेमाकांक्षा के उद्दाम आवेग के क्षणों को वाणी दी है, उनके लिए यह आवश्यक भी था कि वे बिम्बों का सघन संयोजन करते। भारती के बिम्बों में काव्यार्थ को प्रसगानुकूल बनाने की पूरी क्षमता है।

“ये शरद के चांद से उजले धुले— से पॉव

मेरी गोद में!

ये लहर पर नाचते ताजे कमल की छाँव,

मेरी गोद में!

दो बड़े मासूम बादल, देवताओं से लगाते दौंव,

मेरी गोद में!”

(‘तुम्हारे पॉव मेरी गोद में’—‘दूसरा सप्तक’—पृष्ठ—167)

‘दूसरा सप्तक’ में सकलित ‘तुम्हारे पॉव मेरी गोद में’ शीर्षक कविता में भारती अपनी रोमैंटिक प्रणयाकांक्षा, उद्दाम लालसा और तीखी रूपासक्ति को कोमल सुकुमार कल्पना के रंगों में पावन बना देते हैं। यहाँ कवि ने प्रिया के चरणों के माध्यम से उसके रूप सौन्दर्य तथा प्रभावाकर्षण को अनेक रंग—रूप—वर्ण—स्पर्श के प्रकृति बिम्बों में व्यक्त किया है। ‘शरद के चाँद से उजले धुले से’, ‘लहर पर नाचते ताजे कमल की छाँव —से’ और ‘देवताओं से

लगाते दौंव दो बड़े मासूम बादल' के रूप में पावो की कल्पना करते हुए कवि के सामने उसकी प्रेयसी प्रत्यक्ष हो जाती है।

“रख दिये तुमने नजर मे बादलो को साध कर,  
आज माथे पर, सरल सगीत से निर्मित अधर,  
आरती के दीपकों की झिलमिलाती छोंह मे  
बॉसुरी रखी हुई ज्यो भागवत के पृष्ठ पर।”

(‘चुम्बन’— ‘दूसरा सप्तक’— पृष्ठ-171)

‘दूसरा सप्तक’ मे संकलित ‘चुम्बन’ शीर्षक मुक्तक मे प्रणय का पूजा-भाव लक्षित होता है। ‘नजर में बादलो को साधकर’ ‘सरल सगीत से निर्मित अधर’द्वारा प्रेयसी के माथे पर दिये गये चुम्बन को भारती ने ‘भागवत के पृष्ठ पर रखी हुई बॉसुरी’ के बिम्ब से बांधा है। जो स्पर्श बिम्ब का अन्यतम उदाहरण है। इस बिम्ब विधान के द्वारा कवि ने चुम्बन जैसी मांसल क्रिया को एक पावन आराधना से अभिसिंचित अनुभूति में बदल दिया है। इसीलिए भारती को प्रणय का वैष्णव कहा जा सकता है। आखिर सारी वैष्णवता विष्णु की भक्ति ही तो है।

“फूलो राह न रोको। तुम  
क्या जानो जी कितने दिन पर  
हरी बॉसुरी को आयी है मोहन के होठों की याद।  
बहुत दिनों के बाद,  
फिर, बहुत दिनों के बाद खिला बेला, मेरा आँगन महका।”

(‘बेला महका’— ‘ठंडा लोहा-वही-पृष्ठ-33)

‘ठंडा लोहा’ में संकलित ‘बेला महका’ शीर्षक कविता की इन पंक्तियों में प्राकृतिक परिवेश के बीच प्रिय की स्मृति सारे वातावरण को मादक बना देती

है। यहाँ 'हरी बॉसुरी' और 'मोहन के होठ' के बिम्ब तरुणाई की मादक रोमैटिक भावना को पावन गध में व्यंजित करते हैं।

“अभी शोख बचपन के पखो में दुबका है रूप।

जैसे बादल की परतों में ढँकी सलोनी धूप।

धुँआ-धुँआ सी उडती नजरे,

ज्यों धिर आये मेघदूत वाले बादल कचनार।

अभी करो मत तुम रतरानी किरनो से सिंगार।

(‘कच्ची सोंसों का इसरार’—‘ठंडा लोहा’—वही—पृष्ठ—40)

‘ठंडा लोहा’ संग्रह में संकलित ‘कच्ची सोंसों में इसरार’ शीर्षक कविता में कवि वयः सन्धि की शारीरिक, मानसिक परिस्थिति का सटीक बिम्ब प्रस्तुत कर सका है। यौवन में रूप सौन्दर्य विकसित हो जाता है, पर किशोरवस्था में वह केवल झलक मारता है। उसी झलक को कवि ने ‘शोख बचपन के पखो में दुबके हुए रूप’ और ‘बादलों की परतों में ढकी सलोनी धूप’ के बिम्ब में बांधा है।

“यह पान फूल सा मृदुल बदन

बच्चों की जिद सा अल्हड मन

तुम अभी सुकोमल, बहुत सुकोमल, अभी न सीखो प्यार!”

(‘मुग्धा’— ‘ठंडा लोहा’—वही—पृष्ठ—41)

‘ठंडा लोहा’ संग्रह की ‘मुग्धा’ शीर्षक कविता में कवि किशोरावस्था की गगा—जमुनी वय की अबोधता के प्रति आकर्षिक है। वह मानता है कि किशोर जीवन अधिक सुकुमार और अल्हड तथा कल्पनाशील है वह इस वयः सन्धि की मनः स्थिति को ‘बच्चों की जिद सा अल्हड़’ और शारीरिक सुकुमारता को ‘पान फूल की मृदुलता’ के बिम्ब में बांधता है।

“ढल रही है

मेघ की चूनर लपेटे दोपहर  
 एक उचटा हुआ—सा  
 सुनसान सन्नाटा अकेला जग रहा है  
 मेघ धूमिल दिशाओ की बॉह में!  
 x                      x                      x  
 छू गयी मुझको  
 न जाने कौन बिसरी बात  
 भूला क्षण  
 जिस तरह छू जाय नागिन  
 फूल को खिलते पहर  
 ढल रही है  
 मेघ की चूनर लपेटे दोपहर!"

(‘मेघ दुपहरी’— ‘सात गीत वर्ष’ — वही — पृष्ठ—148)

‘सात गीत वर्ष’ संग्रह की ‘मेघ दुपहरी’ शीर्षक कविता में रोमैंटिक प्रेम का उल्लास धनी होती उदासी और जीवन की विवशता में बदलता गया है। प्रकृति के परिवेश के साथ प्रेम की बीती स्मृतियाँ बीतरागी उदासी का वातावरण बनाती है। इस कविता में बढ़ती शाम के साथ बीतरागी मन की उदासी का प्रभावी बिम्ब है कवि के मन को कोई बिसरी बात, भूला क्षण इस तरह छू गया है, जैसे खिलते हुए फूल को नागिन छू ले।

मैं क्या जिया?

मुझको जीवन ने जिया

बूंद बूंद कर पिया, मुझको

पीकर पथ पर खाली प्याले—सा छोड़ दिया

मैं क्या जला?

मुझको अग्नि ने छला  
 मैं कब पूरा गला, मुझको  
 थोड़ी सी आँच दिखा दुर्बल मोमबत्ती—सा मोड़ दिया  
 देखो मुझे,  
 हाय मैं हूँ वह सूर्य  
 जिसे भरी दोपहर में  
 अँधियारे ने तोड़ दिया।

(‘उपलब्धि’—‘सात गीत वर्ष’—वही—पृष्ठ—155)

‘सातगीत वर्ष’ संग्रह की ‘उपलब्धि’ शीर्षक कविता में कवि सुख में लुट लुट कर कन-कन छीजते हुए और दुःख में घुट-घुट कर खीजते हुए, पीछे छूट गया है। मन में एक गहरा अवसाद उसको घेरे हुए है, जिसके बीच उसे गहरी निरर्थकता की अनुभूति हो रही है। जीवन के प्रवाह में प्रेम के भावावेग में जीकर वह ‘पीकर पथ पर खाली प्याले सा’ छोड़ दिया गया है। इस कविता में प्रयुक्त बिम्ब ‘अग्नि का छल से थोड़ी आँच देकर दुर्बल मोमबत्ती—सा’ मोड़ देना अथवा ‘भरी दोपहर में सूर्य का अँधियारे से तोड़’ दिया जाना इस निरर्थकता के बोध को उक्ति परक बनाते हैं।

“यह बादल का ताना बाना  
 बेहद डूबा—डूबा सा जी  
 जैसे कोहरे में डूबी हो  
 रंगीन गुलाबों की घाटी”

(‘यह ढलता दिन’—‘सात गीत वर्ष’—वही—पृष्ठ—179)

‘सातगीत वर्ष’ संग्रह की ‘यह ढलता दिन’ शीर्षक कविता में किशोर मन के प्रेम की अवशेष स्मृतियों को दृश्य बिम्ब में बांधा गया है। ‘डूबे—डूबे से मन’ को ‘कोहरे में डूबी हुई रंगीन गुलाबों की घाटी’ से बिम्बित किया गया है। वह

मन जो कभी प्रेम के उल्लास में 'गुलाबों की रगीन घाटी' के समान प्रफुल्लित था, वही उदास होने पर ऐसा प्रतीत हो रहा है जैसे गुलाबों की रगीन घाटी पर कोहरे की पर्त चढ़ गयी हो।

“धूल में मिली हूँ  
धरती में गहरे उतर  
जड़ों के सहारे  
तुम्हारे कठोर तने के रेशों में  
कलियाँ बन, कोपल बन, सौरभ बन, लाली बन  
चुपके से सो गई हूँ  
कि कब मधुमास आए और तुम कब मेरे  
प्रस्फुटन से छा जाओ!”

(‘पहला गीत’—‘पूर्वराग’—‘कनुप्रिया’—वही—पृष्ठ—207)

‘पूर्वराग’ के पहले गीत में कनुप्रिया का भावविभोर रूप सामने आता है। अशोक वृक्ष के पुष्पित होने की कवि प्रसिद्धि का उपयोग करते हुए उसकी प्रणयाकाक्षा का अंकन किया गया है। इस गीत में सर्जन की प्रकृत कामना प्रकृति—पुरुष के आदि बिम्ब से व्यजति हुई है।

“थी वन तुलसा की गंध वहाँ था पावन छायामय पीपल  
जिसके नीचे धरती पर बैठे थे प्रभुशांत, मौन निश्चल

x                      x                      x  
अपनी दाहिनी जाघ पर रख  
मृग के मुख जैसा बायों पग  
टिक गये तने से, ले उसोंस  
बोले ‘कैसा विचित्र युग था!’

(‘प्रभुकी मृत्यु’—‘अन्धायुग’— वही—पृष्ठ—447—448)

‘अंधायुग’ गीतिनाट्य के ‘प्रभुकी मृत्यु’ शीर्षक समापन अंक के इस कथा गायन में उस परिस्थिति का वर्णन है जहाँ मृत्यु के सन्निकट प्रभु पीपल की छाया में धरती पर बैठे हैं और वनतुलसा की गन्ध उस सारे वातावरण में व्याप रही है। वे दाहिनी जाघ पर ‘मृग के मुख जैसा बायों पग’ रखकर तने से टिक गये हैं और बीते हुए युग पर उसाँस लेकर टिप्पणी करते हैं. ‘कैसा विचित्र युग था।’ नाटककार ने समापन का दृश्य नाटकीय चरम के साथ प्रतीकार्थ की गहरी व्यञ्जना में प्रस्तुत किया है। कृष्ण के मरण को एक युग की समाप्ति और नये युग के प्रारम्भ के प्रतीक के रूप में प्रस्तुत किया गया है।

भारती के काव्य भाषा की एक महत्वपूर्ण विशेषता उसकी मिथकीय सवेदना है। काव्य भाषा में बिम्ब और प्रतीक की योजना तो महत्वपूर्ण होती ही है, किन्तु मिथको का सटीक और साभिप्राय प्रयोग काव्यभाषा की उत्कृष्टतम विशेषताओं में एक है। भारती ने मिथकीय पात्रों के माध्यम से समकालीन समस्याओं से अपने को रूबरू किया है। विगत को आगत से जोड़कर अनागत का संकेत देते हैं। जिसके लिए भारती ने अधिकतर महाभारत के पात्रों को ही आधार बनाया है। ऐसा करते समय उनकी काव्यभाषा में विचार और अनुभूति का ऐसा संगुफन हुआ है, जो विरले ही कवियों में दिखाई देता है। देश, काल और पात्रों के परिवेश से आबद्ध होकर भी साहित्य अपने आप को सदैव देशातीत, कालातीत और सार्वजनीन बनाये रखने की प्रक्रिया में ही आप्तकाम होता है। वर्तमान की भूमि पर स्थित साहित्य के अक्षयवट की जड़े अतीत के अतल तक जा पहुँचती हैं और उसका समग्र विकास प्रस्फुटन, पल्लवन और प्रतिफलन अनागत भविष्य के द्वार पर निरंतर अपनी दस्तकें देता रहता है। भारती की रचनाओं में अतीत केवल पुनरालेखन मात्र नहीं है बल्कि उनमें विचार पक्ष के ऐसे अनेक तत्वों का अन्तर्संगुफन लक्षित होता है जिसने उन्हें विश्वयुद्धोत्तर हासोन्मुख सभ्यता का दस्तावेज बना दिया है। भारती की

इतिहास—दृष्टि अपनी रचनाओं (विशेषकर—‘अधायुग’ और ‘कनुप्रिया’ में) में अतीत और वर्तमान दोनों पर समान रूप से केन्द्रित रही है। वह मानते हैं कि इतिहास न कभी मरता है और न कभी अनुपयोगी ही होता है। इतिहास की उर्वरा भूमि पर ही वर्तमान एक बिरुवे की भाँति अकुरित होकर एक विशाल वृक्ष का रूप धारण करता है। और एक दिन अनागत भविष्य के सम्मुख स्वयं को जराजीर्ण पत्तों की तरह समर्पित कर देता है।

भारती ने अपने काव्य में जिस मानवीय मूल्य की प्रतिष्ठा की है, उसका स्रोत है— सर्जन की शक्ति । इसी सर्जन की आस्था का स्वर ‘थके हुए कलाकार से’ कविता में दिखाई देता है—

“इसी ध्वस में मूर्च्छिता हो कही  
पड़ी हो, नयी जिन्दगी, क्या पता ?  
सृजन की थकन भूल जा देवता।”

(‘थके हुए कलाकार से’—‘दूसरा सप्तक’— पृष्ठ— 163)

‘दूसरा सप्तक’ में सकलित ‘थके हुए कलाकार से’ शीर्षक कविता की इन पंक्तियों में रोमैंटिक भावशीलता के स्थान पर कवि सर्जन की नई दिशा की खोज करता है। भावावेश और प्रणयाकांक्षा के मोह भंग के बाद रचनाकार सर्जन की उस सभावना की खोज करता है जो नए जीवन और नये मूल्यों की सृष्टि करने में समर्थ हो सकेगा।

“यह फूल और मोमबत्तियाँ और टूटे सपने  
ये पागल क्षण,  
यह काम—काज,दफ़्तर—फाइल, उचटा—सा जी  
भत्ता वेतन।  
ये सब सच हैं!  
इनमें से रत्ती भर न किसी से कोई कम,



अन्धी गलियो मे पथभ्रष्टो के गलत कदम  
या चन्दा की छाया मे भर-भर आने वाली आँखें नम,  
बच्चो की सी दूधिया हँसी या मन की लहरो पर  
उतारते हुए कफन।  
ये सब सच है।”

(‘फूल, मोमबत्तियों, सपने’—‘ठडा लोहा’— वही पृष्ठ—102)

‘ठडा लोहा’ मे सकलित ‘फूल, मोमबत्तियों, सपने’ शीर्षक कविता में भारती की रोमैटिक प्रेम की कोमल कल्पना यथार्थ से टकराकर छिन्न भिन्न हो जाती है। अब वह एक ओर ‘टूटे सपने पागल क्षण’ को सच मानता है तो दूसरी ओर ‘कामकाज, दफ्तर-फाइल,’ उचटा-सा जी, भत्ता वेतन को भी सच मानता है। इस यथार्थ की टकराहट में प्रेम-प्रणय की मादकता, भटकन, भाव विह्वलता, कोमल पावन उल्लास सब अब ‘मन की लहरो पर’, ‘उतारते हुए कफन’ की तरह सच लगने लगता है।

“इतिहासो की सामूहिक गति  
सहसा झूठी पड जाने पर  
क्या जाने  
सच्चाई टूटे हुए पहियो का आश्रय ले!”

(‘टूटा पहिया’— ‘सात गीत वर्ष’— वही — पृष्ठ—171)

‘सात गीत वर्ष’ संग्रह में सकलित ‘टूटा पहिया’ शीर्षक कविता में ‘महाभारत’ की कथा के सन्दर्भ के आधार पर ‘टूटा पहिया’ एक प्रतीक के रूप में प्रयुक्त हुआ है। मानवीय मूल्यों के संघर्ष में नगण्य ओर त्यक्त साहस के साथ चुनौती दे सकता है। जब अभिमन्यु चकव्यूह में घिर जाता है तब वह एक टूटे हुए पहिये के सहारे ही ब्रह्मास्त्रों से लोहा लेता है। त्यक्त होकर भी यह पहिया मानवीय इतिहास को गतिशील बना सकता है।

“असल मे हुआ यह था  
मेरे चारो भाई जूझते अकेले रहे  
मैं तो किनारे खड़ा हर आने वाले से  
घबराकर कहता था—“इधर मत,  
इधर मत, इधर मत, आना जी तुम; इधर हम तटस्थ हैं।”

(‘बृहन्नला’— ‘सातगीत वर्ष’—वही— पृष्ठ—169)

‘सात गीत वर्ष’ मे संकलित ‘बृहन्नला’ शीर्षक कविता मे ‘बृहन्नला’ के पौराणिक चरित्र को लेकर अपनी रचनाओ मे युग दृष्टि देने का दावा करने वाले अधुनिक रचनाकारों पर भारती ने सटीक व्यंग्य किया है। आज रचनाकार सामाजिक जीवन मे चाटुकार विद्वानो, मूर्खों, महीषियो और अशिक्षित विदूषको से घिरा हुआ है। आज का भविष्य द्रष्टा रचनाकार वस्तुतः भीरु और नपुंसक है, जो हर संघर्ष मे अलग खड़ा रहा है। यहाँ इस चरित्र की नपुंसक कायरता व्यंजित है।

“नीचे की घाटी से  
उपर के शिखरों पर  
जिसको जाना था वह चला गया  
हाथ मुझी पर पग रख  
मेरी बाँहो से  
इतिहास तुम्हें ले गया!  
सुनो कनु, सुनो  
क्या मैं सिर्फ एक सेतु थी तुम्हारे लिए  
लीला भूमि और युद्ध क्षेत्र के  
अलध्य अंतराल में।”

(‘सेतु: मैं’— ‘कनुप्रिया’—वही—पृष्ठ—248)

‘कनुप्रिया’ के ‘सेतु: मैं’ शीर्षक गीत में नारी – जागृति और स्वातन्त्र्य के तर्क से भारती ने इतिहास-पुरुषों के प्रति उपालम्भ का प्रभावशाली काव्य रचा है। भारती की यह विशेषता रही है कि वे लगातार अपनी कविताओं में स्त्री के शोषण को केन्द्र में रखकर अतिमानवी प्रतिमाएँ अनावृत्त करते रहे हैं। वह कनुप्रिया जो एक दिन चरम साक्षात्कार के क्षणों में रीत-रीत जाती थी आज कनु के ‘मन्त्र पढ़े वाण-से’ छूट जानें पर ‘कापंती प्रत्यंचा-सी’ शेष रह जाती हैं। इसी एकांत के क्षणों में वह सोचती है— ‘क्या मैं सिर्फ एक सेतु थी तुम्हारे लिए’

“तुमने मुझे पुकारा था न  
मैं आ गई हूँ कनु।  
और जन्मांतरो की अनंत पगडंडी के  
कठिनतम मोड़ पर खड़ी होकर  
तुम्हारी प्रतीक्षा कर रही हूँ।  
कि, इस बार इतिहास बनाते समय  
तुम अकेले न छूट जाओ।  
सुनो मेरे प्यार!  
प्रगाढ़ केलि क्षणों में अपनी अतरंग  
सखी की तुमने बाँहों में गूँथा  
पर इतिहास में गूँथने से हिचक क्यों गये प्रभु?”

(‘समापन’-‘कनुप्रिया’- वही -पृष्ठ-265-266)

‘कनुप्रिया’ के ‘समापन’ शीर्षक गीत की इन पंक्तियों में एक ऐसी राधा का उद्भव होता है जो अपने अधिकारों के प्रति सजग और सक्रिय है। यह राधा कृष्ण के वियोग में अश्रुपात करने वाली न होकर कृष्ण से परिवाद और उपालम्भ की मुद्रा में कहती है—‘इतिहास में गूँथने से हिचक क्यों गये प्रभु?’

यहाँ भारतीय नारीत्व की अस्मिता को नया सदर्भ, नया आयाम और नया अर्थ देने में कवि पूर्णतः सफल होता है।

“पता नहीं  
प्रभु है या नहीं  
किन्तु उस दिन यह सिद्ध हुआ  
जब कोई भी मनुष्य  
अनासक्त होकर, चुनौती देता है इतिहास को  
उस दिन नक्षत्रों की दिशा बदल जाती है।  
नियति नहीं है पूर्व निर्धारित  
उसको हर क्षण मानव— निर्णय बनाता मिटाता है।”

(‘अंधायुग’—‘प्रथम अंक’—वही—पृष्ठ—372)

मूल्यों का सीधा सन्दर्भ उठाने के कारण ‘अंधायुग’ में कई जगह मूल्यों में गहरी आस्था के कारण वक्तव्य भी कविता बन जाता है। यहाँ याचक तटस्थ साक्षी के रूप में स्वीकार करता है कि वे प्रभु हों या न हों, पर यह सिद्ध हो गया है कि अनासक्त भाव से जब व्यक्ति इतिहास को चुनौती देता है तब ‘उस दिन नक्षत्रों की दिशा बदल जाती है।’

“मर्यादा मत छोड़ो  
तोड़ी हुई मर्यादा  
कुचले हुए अजगर—सी  
गुंजलिका में कौरव वंश को लपेट कर  
सूखी लकड़ी सा तोड़ डालेगी”

(‘अंधायुग’—‘प्रथम अंक’— वही —पृष्ठ—366)

विदुर के चरित्र का उपयोग सारे नाटक में विवेक चेतना के रूप में किया गया है, जिसकी अवहेलना की जाती रही है। घृतराष्ट्र के यह कहने पर

कि—‘जीवन में’ प्रथम बार आज मुझे आशका व्यापी है।’ विदुर ने कहा कि यह आशका वर्षों पहले सबको व्यापी थी। इसी अन्तःपुर में आकर कृष्ण ने ‘मर्यादा न तोड़ने’ के लिए कहा था।

“मर्यादा युक्त आचरण में  
नित नूतन सृजन में  
निर्भयता के  
साहस के  
ममता के  
रस के  
क्षण में  
जीवित और सक्रिय हो उठूँगा मैं बार-बार”

(‘अधायुग’— ‘प्रभु की मृत्यु’—वही—पृष्ठ—454)

व्यक्ति के रूप में कृष्ण सबकी ईर्ष्या और आक्रोश के कारण हैं, पर जिन जीवन मूल्यों का सन्दर्भ कृष्ण उपस्थित करते हैं वे काम्य हैं। कृष्ण ने आदर्श और यथार्थ को जिस समन्वित रूप में लिया है, वह उनके मृत्यु पूर्व दिये गये इस वक्तव्य में मुखरित हुआ है। मर्यादा और रस रूप को घुलाकर ही ऐसी चरित्र रचना संभव है। ‘मर्यादा युक्त आचरण’ और ‘रस के क्षण’ के बीच जो द्वैत कभी-कभी उभरता है, कवि उसे खुला और अनुत्तरित छोड़ देता है। और इसी में कृष्ण के चरित्र का शाश्वत आकर्षण है।

अपसंहार

अपसंहार

‘दूसरा सप्तक’ के कवि उस संक्रमण रेखा पर खड़े हैं जहाँ प्रयोगवाद का पर्यवसान और नयी कविता के क्षितिज का उद्घाटन हो रहा है। ‘दूसरा सप्तक’ के सातों कवियों को नयी कविता की शीर्षस्थ कवियों के रूप में देखा और स्वीकार किया गया। किन्तु यह संक्रमण कोई क्रान्तिकारी और परस्पर विरोधी परिदृश्य नहीं प्रस्तुत करते। ‘दूसरा सप्तक’ के सम्पादक वही अज्ञेय हैं जिन्होंने ‘तारसप्तक’ का सम्पादन किया था, और जिनके नाम पर प्रयोगवादी काव्य धारा के प्रवर्तन का दायित्व मढ़ा गया। ‘दूसरा सप्तक’ के कवि प्रयोगशील काव्यधारा की प्रवहमानता के उतने ही बड़े वाहक हैं, जितनी ‘नयी कविता’ की जमीन के निर्माता। अज्ञेय दोनों से समान गहराई से जुड़े हुए हैं।

‘दूसरा सप्तक’ की कविताएँ और उनके रचयिता कवि अपनी सर्वाधिक विशिष्टता की पहचान अपनी काव्य-भाषा के माध्यम से कराते हैं। इस शोधप्रबन्ध की तैयारी के क्रम में बार-बार जिस विशिष्टता ने शोधकर्ता को प्रभावित और अभिभूत किया वह इन कवियों की काव्य-भाषा ही थी। काव्य-भाषा के कितने आयाम इन कवियों की काव्य यात्रा में खुलते हैं, वह किसी भी सजग पाठक को चमत्कृत करने के लिए पर्याप्त हैं। यो तो ‘दूसरा सप्तक’ की भूमिका में ही अज्ञेय ने सर्वाधिक बल कविता की भाषा पर ही दिया है, किन्तु ये कवि स्वयं अपनी कविता की भाषा इनती शिद्दत से और मौलिक सर्जनात्मक प्रयास से निर्मित करते हैं कि पाठक इस नयी कविता भाषा को स्वायत्त करने में बहुत गहरी पाठकीय क्षमता का और ग्रहणशीलता की जरूरत महसूस करता है।

अलग-अलग कवियों की काव्य-यात्रा, अलग-अलग भाषिक बनावट का, अलग-अलग भाषिक सौन्दर्य बोध का, अलग-अलग संवेदनाओं को चरितार्थ करने की क्षमता का परिचय देती है। नरेश मेहता की काव्य-भाषा अपनी प्रारम्भिक कविताओं के दौर से ही एक नये प्रकार के वैदिक शब्दावली और

औपनिषदिक बिम्ब लोक की तलाश प्रारम्भ कर देती है। 'दूसरा सप्तक' की कवित्तो में ही 'जन-गरबा-चरैवेति' अथवा 'उषस' अश्व की वल्गा' अथवा 'उषस्' शृङ्खला की कविताएँ हमें नरेश मेहता के काव्य-भाषा की आगामी रुझान की ओर संकेत करती हैं। 'उत्सवा' तक आते-आते नरेश मेहता उस नयी काव्य भाषा की सिद्ध प्रयोक्ता बन जाते हैं। 'उत्सवा' की प्रत्येक कविता में हमें एक नयी आभा दिखती है और जैसे एक ललछौंही आभा के बीच प्राची का सूर्योदय होता है वैसे ही नरेश मेहता के काव्य बिम्ब नयी-नयी आभा के साथ पाठक की चेतना के समक्ष प्रकट होते हैं। कवि अपनी चेतना को उस ब्रह्माण्डीय धरातल पर ले जाता है जहाँ वह एक सर्वथा चमत्कारी भाषा लोक का आविष्कर्ता बन जाता है। 'उत्सवा' की अनेक कविताएँ जैसे 'लीला भाव' 'प्रार्थना-धेनुएँ' आदि इसी औपनिषदिक बिम्ब लोक को चरितार्थ करने वाली भाषा का उदाहरण हैं।

नरेश मेहता की काव्य भाषा का दूसरा आयाम उनकी कविता में इतिहास लोक से जुड़ी हुई अनुगूँजो से सम्बन्ध रखती हैं। 'पिछले दिनों नंगे पैरों' जैसे कविता संकलन हमें इतिहास के सूने खण्डहरों और गलियारों में ले जाते हैं जहाँ भाषा और अनुभूति एक तान हो जाते हैं, एक लय हो जाते हैं। भाषा की इस औपनिषदिकता और ऐतिहासिकता की अपनी विशिष्ट छवियों के साथ नरेश मेहता एक समर्थ और विशिष्ट भाषा के कवि के रूप में हमारे समक्ष उभरते ही चंचले जाते हैं।

दूसरे विशिष्ट कवि रघुवीर सहाय हैं। उनकी सम्पूर्ण काव्य-यात्रा से गुजरना भाषा की सर्जनात्मकता की नयी वीथियों से गुजरना है। भारतीय जन के सामान्यतम प्रतिनिधि के रूप में रघुवीर सहाय अपनी कविता का नागरिक बनाते हैं और उसे नयी नयी व्यंजनाओं से लैश करते जाते हैं। उनका 'हरचरना' भारतीय जन का एक सामान्यतम प्रतिनिधि है। जिसके माध्यम से भारतीय गणतन्त्र की महिमा या महिमाशून्यता को पहचाना जा सकता है।



रघुवीर सहाय ने साहित्य और पत्रकारिता को एक दूसरे में सक्रमित करने की आजीवन साधना की है। कविता में उनका पत्रकार कितनी सहजता से अपनी पूरी रचनात्मकता को लेकर आ जाता है यह देखते ही बनता है। उनके काव्य सकलनो 'सीढियो पर धूप में', 'आत्महत्या के विरुद्ध' 'हँसो-हँसो जल्दी हँसो', 'लोग भूल गये हैं', 'कुछ पते कुछ चिढिढियाँ', 'एक समय था'— से गुजरते हुए हम एक सुखद आश्चर्य से भरते चले जाते हैं। कैसे अभिधा लक्षणा में बदलती है और कैसे लक्षणा व्यञ्जना में इसका सम्यक एहसास हमें रघुवीर सहाय की कविताओं से गुजरते हुए होता है। कैसे व्यक्तिवाचक संज्ञा जाति वाचक संज्ञा और जातिवाचक संज्ञा भाववाचक संज्ञा बनने लगती है उसका उदाहरण भी हमें रघुवीर सहाय की कविताओं में मिलता है।

रघुवीर सहाय अपनी भाषा में ही अपनी कविता के राष्ट्र को रचते और बनाते मिटाते चलते हैं। काव्य—भाषा अपनी पूरी साधारणता में दिखते हुए भी कैसे पाठक की चेतना को अत्यन्त गहराई में विचलित करती है इसका अनुभव भी हमें रघुवीर सहाय की कविताओं के माध्यम से होता है।

'दूसरा सप्तक' के तीसरे महत्वपूर्ण कवि शमशेर बहादुर सिंह हैं। शमशेर बहादुर सिंह ने अपनी कविता के लिए एक सर्वथा अलग प्रकार की बुनावट वाली भाषा का विकास किया है। इनकी काव्य—भाषा में एक खास प्रकार की झंकृतियाँ, एक खास प्रकार की अनुभूति लयता तथा एक खास प्रकार की सस्पर्शिता को चरितार्थ करने का प्रयास किया गया है। शमशेर बहादुर सिंह न केवल 'दूसरा सप्तक' बल्कि सम्पूर्ण नयी कविता के परिसर में अपनी काव्यानुभूति और उसको वहन करने वाली काव्य—भाषा की विशिष्टता के नाते सभी अन्य कवियों से अलग दिखते हैं। इसीलिए कोई उन्हें 'कवियों का कवि' कहता है और कोई उनकी काव्यानुभूति की बुनावट का अत्यन्त विशेषीकृत अध्ययन प्रस्तुत करता है। शमशेर की काव्य—भाषा अपने ऐन्द्रिय बोध में अपनी

झकृतियों में विजली की भांति अपनी कौंध और प्रकाश में अपने शब्दों की आवाज और गन्ध में सर्वथा मौलिक लगते हैं। जहाँ वे विल्कुल अभिधा के स्तर पर होते हैं वहाँ भी उनकी कविता एक विशेष झकार से भरी हुई होती है, जैसे 'वाम-वाम-वाम दिशा', 'समय साम्यवादी' आदि।

शमशेर के यहाँ भाषा कभी ध्वनि, कभी प्रकाश, कभी लय, कभी सुर, कभी चित्र, और कभी इन सबका मिला जुला सश्लेष बनकर सामने आती है। यदि इनकी 'दूसरा सप्तक' में संग्रहीत कविताओं से ही प्रारम्भ करें और 'कुछ कविताएँ', 'कुछ और कविताएँ', 'इतने पास अपने' और 'काल तुझसे होड है मेरी' सकलनों से गुजरे तो इस यात्रा में भाषा की जो छवियाँ, ध्वन्यात्मकता, चित्रात्मकता आदि का साक्षात्कार होता है, वह निश्चय ही अभूतपूर्व है। शमशेर कही अपनी कविता का स्वयं सुनते हुए प्रतीत होते हैं, कहीं अपने ही द्वारा रचे हुए बिम्बों से विमुग्ध होते हुए और कही एक लम्बे अन्तराल में खामोश पड़े दिखते हैं। यह ठीक ही कहा गया है कि शमशेर की कविता शब्दों के बीच के अन्तरालों की कविता है। इन अन्तरालों को हर पाठक अपनी कल्पना और सृजनशीलता के आधार पर भरता है और एक सर्वथा अपना चित्र प्राप्त करता है। साही जैसा प्रबुद्ध आलोचक, बुद्धि से सम्पन्न कवि भी शमशेर बहादुर सिंह के काव्य वैशिष्ट्य से इस कदर अभिभूत होता है कि उनकी काव्यानुभूति की बनावट पर पूरा लम्बा आलेख ही लिख डालता है। कहने को तो कहा जाता है कि शमशेर एक बामपन्थी और कम्युनिष्ट विचार धारा के कवि रहे हैं परन्तु सच्चाई यह है कि शमशेर सही अर्थों में एक सच्चे और विशुद्ध कवि हैं और उनकी सबसे बड़ी विशिष्टता उनकी काव्य-भाषा, उसका विन्यास और उसकी ध्वन्यात्मकता है। और यह अत्यन्त स्वाभाविक भी है क्योंकि शमशेर की सर्जनात्मक बनावट में संगीत चित्रकला और उर्दू की गज़लियत का गहरा योगदान है। शमशेर के काव्य-भाषा की सबसे बड़ी खूबी उसकी मृदुता है।

शमशेर पाठक की चेतना को सहलाते हुए सवेदित करते हैं। साथ ही जैसे उँगुलियों से वीणा के तार को छेड़ने पर नाना प्रकार की ध्वनियाँ उत्पन्न होती हैं, शमशेर की कविता पढ़ते समय उन ध्वनियों का हमें बार-बार एहसास होता है। मलयज ने ठीक ही लिखा है— “शमशेर जी के बारे में सोचते समय हमेशा चार्ल्स लैम्ब के एक आत्मपरक निबन्ध ‘ड्रीम चिल्ड्रेन’ की याद आती है.. कल्पना—निर्मित शिशु, जो यथार्थ की अंगुलियों से छूते ही तिरोहित हो जाते हैं.. शमशेर जी जब अपने बारे में, अपनी काव्य प्रक्रिया के बारे में, देश, समाज, भाषा और रजनीति के बारे में बातचीत कर रहे होते हैं तब वह कल्पना—शिशु अनायास ही जीवित हो उठता है, आँखों के आगे साक्षात् वही भोला विश्वास, वही—सहज तरलता और यथार्थ की वाह्य आकृतियों से मेलखाती उसकी भावमुद्रा....लगत है जो सच और ठोस और यथार्थ करके देख रहा है वह सब कल्पित है, बनावटी और असहज और यह जो सामने कल्पना की आँखों के आगे मूर्तिमान खड़ा है वही एक मात्र सच है। शमशेर जी बात करते रहते हैं (किससे?) और वह कल्पना की आदर्श उदात्त मूर्त रंग पाती रहती है: उसकी भाव मुद्राएं अपने भीतर भान अनुभूतियों की तल्लू सच्चाइयाँ छुपाये हुए लगती हैं। उसकी सहजता के पीछे एक गूढ़ नियम झलकता है—ऐसा नियम और इतना क्लासिक सहज, जो कि एक सीधी रेखा को बस एक सीधी रेखा ही बनाये रखने के लिए जरूरी हो— और शमशेर जी शब्दों के रूढ़ अर्थों से मुक्त एक ऐसी दुनिया की रचना करने लगते हैं जो सिर्फ उनकी दुनिया है। वह कौन सी प्रक्रिया है जिससे शमशेर जी इस दुनिया की रचना करते हैं सिर्फ अपने को और भी एकाकी करते जाने के लिए? वह कौन सा तत्व है इस दुनिया के बनने की प्रक्रिया में जो हर शब्द को काव्य शब्द में बदल देता है और हर काव्य अर्थ को काव्य अर्थ में? क्या यह एक असंभव की दुनिया है?”

(‘बात बोलेगी पर कब’—‘कविता से साक्षात्कार’—मलयज—पृष्ठ—21)

‘दूसरा सप्तक’ के जिन पाच कवियों का विस्तार से अध्ययन इस शोध-प्रबन्ध में किया गया है, उसमें एक कवि भवानी प्रसाद मिश्र हैं। भवानी प्रसाद मिश्र की सम्पूर्ण विशिष्टता ही वस्तुतः उनकी काव्य-भाषा की विशिष्टता है। कैसे एक सामान्य सी बोलचाल की भाषा काव्य-भाषा में बदलती है, इसका भरपूर उदाहरण भवानी प्रसाद मिश्र की भाषा है। जब वे कहते हैं कि जिस तरह हम बोलते हैं उसी तरह लिखकर एक कवि बन सकता है तो हमें सहसा विश्वास नहीं होता क्योंकि आधुनिक काव्य-भाषा के सन्दर्भ में बार-बार हमें यही समझाया जाता रहा है कि कविता तभी फलीभूत होती है जब हम उसमें प्रतीक बिम्ब और मिथक के तत्वों को सरल या जटिल तरीके से समाविष्ट कर लेते हैं। किन्तु भवानी प्रसाद मिश्र ने इस सम्पूर्ण अवधारणा को ही अपनी काव्य-भाषा में तोड़ दिया। नयी कविता की काव्य-भाषा का जहाँ एक ध्रुव मुक्तिबोध प्रस्तुत करते हैं वहीं दूसरा ध्रुव भवानी प्रसाद मिश्र प्रस्तुत करते हैं। भवानी प्रसाद मिश्र किस प्रकार शब्द के उस अमूर्त आयाम को निर्मित करते हैं जहाँ शब्द ही शब्द हीनता की स्थिति को प्राप्त कर लेता है और यह शब्द हीनता ही विशेष प्रकार की दूरगामी अनुगूँजो को निर्मित करती है। इन्हीं अनुगूँजो को हम उनकी ‘गीतफरोश, या ‘सतपुड़ा के घने जंगल’ या ‘फूल लाया हूँ कमल के ‘जैसी कविताओं में सुनते हैं। भवानी प्रसाद मिश्र भाषा की ऋजुता को अपनी जीवन की ऋजुता से प्राप्त करते हैं। उनकी काव्य-भाषा को बिना गांधी जी की दी हुई दृष्टि को समझे नहीं समझा जा सकता है, वह जितनी ऋजु है उतनी ही तपोसाध्य। गांधी की ऋजुता क्या थी? यही कि वे सत्य, अहिंसा, अपरिग्रह, निर्भयता और प्रेम को जीवन में साध सके थे। किन्तु यह साधना क्या इतना सरल है? इसी प्रकार भवानी प्रसाद मिश्र की भाषा की ऋजुता भी वैसी ही ऋजुता है। इसे साधना गहरे अनुशासन की मांग करता है और वह अनुशासन जीवन व्यस्था से ही जन्म ले सकता है इस अर्थ में भवानी

प्रसाद मिश्र एक ऐसी ऋजु काव्य भाषा की अविष्कर्ता रहे हैं जिन्होंने भाषा के साथ-साथ अपने जीवन को भी ऋजु और मौलिक सच्चाइयों से संवलित किया है।

काव्य-भाषा की दृष्टि से डा० धर्मवीर भारती अपने पहले की काव्य-भाषा अर्थात् छाया वादोत्तर कविता की भाषा से बहुत अधिक जुड़े हुए हैं। सम्भवतः 'दूसरा सप्तक' के कवियों में केवल भारती ही ऐसे हैं, जिनकी भाषा छायावादोत्तर कविता की भाषा का प्रसाद लगती है। भाषा की धारावाहिकता अविच्छिन्न रूप से भारती की कविता में प्रवहमान है। फिर भी भारती एक नयी भाषा अपने लिए गढ़ते हैं और उस भाषा का रचाव कुछ इस प्रकार काव्य में सम्भव हो सका है कि वह पाठक को सबसे अधिक गुदगुदाता है। संस्पर्शिता और प्रवहमानता की दृष्टि से भारती की काव्य-भाषा बेजोड़ है। उनके मन में भाषा को लेकर कोई वर्जना का भाव नहीं है न तो वे उर्दू, फारसी की शब्दावली से परहेज करते हैं न तत्सम, संस्कृत शब्दों से उन्हें कोई आपत्ति है। उनके सामने एक ही शर्त है कविता की लय और भाषा का प्रवाह। इस बात को वे ही पाठक अच्छी तरह से समझेंगे जिन्होंने पहाड़ी नदियों में बहते हुए प्रश्नर पिण्डों को आपस में रगड़-रगड़ कर सुधर और सुडौल होते हुए देखा है। उनकी भाषा के प्रवाह में अनगढ़ शब्द भी इसी तरह ढलते और सुधर होते चलते हैं। उदाहरण के लिए—

“अगर मैंने किसी के होठ के पाटल कभी चूमे  
अगर मैंने किसी के नैन के बादल कभी चूमे  
अगर मैंने किसी की सांस की पुरवाइयों चूमी  
अगर मैंने किसी की मदभरी अगड़ाइयों चूमी  
महज इससे किसी स्वर मुझ पर शाप कैसे हो?”

विश्लेषण करके बताने की जरूरत नहीं है किन्तु 'पाटल' और 'शाप' की तत्समता 'पुरवाइयो' और 'अगडाइयों' की उर्दू भाषा की लयात्मकता का जो नायाब संश्लेष भारती की काव्य-भाषा में सर्वत्र रवाँ है, वह अपने आप में एक विरल काव्यात्मक उपलब्धि है। भारती के यहाँ भाषा चेरी के रूप में हाजिर है। भाषा की निरायाशता और अद्भुत प्रवहमानता भारती की महत्वपूर्ण उपलब्धि हैं। जहाँ अन्य नये कवियों में भाषा एक सायास माध्यम के रूप में दिखती है वही भारती के यहाँ वह पहाड़ी झरने की तरह कल-कल निनाद करती हुई आगे को बहती चली जाती है—

“चूमता आषाढ़ की पहली घटाओं को  
झूमता आता हवा का एक झोका सर्द  
काँपती मन की मुदी मासूम कलियों कांपती  
और खूशबू सा विखर जाता हवा में दर्द”

इस तरह की लहराती हुई काव्यभाषा भारती के काव्य परिसर में जगह-जगह विखरी हुई दिखती है।

किन्तु भारती की काव्य-भाषा एक स्तरीय नहीं है। जहाँ 'दूसरा सप्तक' में संकलित उनकी कविताएँ, 'ठंडालोहा' और 'सात गीत वर्ष' की उनकी कविताएँ और एक हद तक 'कनुप्रिया' की भी कविताओं की भाषा में यह लय युक्त प्रवाह पाठक को अभिभूत करता है, वहीं 'अन्धायुग' में भारती एक नया अवतार लेते हैं। रूमानियत का कवि-सहसा युग की गम्भीरतम समस्याओं पर मनन करता हुआ एक गहरे चिंतक कवि की भूमिका में उतरता है और समाज, राजनीति, युद्ध और सांसारिक पुरुषार्थों पर मनन करने वाला एक ऋषि के रूप में पाठक के सामने आविर्भूत होता है और उसी भूमिका में कवि की भाषा एक नया रूप लेती है। चिन्तन की भाषा, भारती की नयी उपलब्धि है। जो अन्धायुग के माध्यम से नयी कविता के पूरे देश और काल पर छा जाती है। भारती को

रुमानियत का फतवा देने वाले सहसा सकते में आ जाते हैं और उन्हें लगता है कि भारती निश्चित रूप से एक बहुआयामी कवि व्यक्तित्व के स्वामी है और उनकी काव्य-भाषा भी उतनी ही बहुआयामी है। 'अन्धायुग' की काव्य-भाषा का सबसे केन्द्रीय आयाम उसकी नाटकीयता है। 'अन्धायुग' स्वयं एक नाट्य काव्य है जो भारती का पहला और अन्तिम नाट्य प्रयोग है और हर प्रकार से असाधारण और अतुलनीय है। और इस प्रकार हम देखते हैं कि भारती की काव्य-भाषा की धारावाहिकता सहसा एक नाटकीय चिन्तन परक भाषा के धरातल पर खड़ी हो जाती है और भारती को सर्वाधिक आधुनिक रचनाकार के रूप में प्रतिष्ठा देती है।

सन्दर्भ ग्रन्थः

सूची



1. दूसरा सप्तक : स० अज्ञेय — भारतीय ज्ञान पीठ प्रकाशन, नयी दिल्ली, छठा संस्करण—1996
2. अज्ञेय और तार सप्तक स० डॉ० सत्य प्रकाश मिश्र— प्रकाशक— इलाहाबाद संग्रहालय, प्रथम संस्करण—1995
3. काव्य—भाषा पर तीन निबन्ध: स० डॉ० सत्य प्रकाश मिश्र— लोक भारती प्रकाशन, प्रथम संस्करण—1989
4. भाषा और संवेदना: डॉ० राम स्वरूप चतुर्वेदी— लोक भारती प्रकाशन, तीसरा संस्करण—1981
5. नयी कविताये: एक साक्ष्य: डॉ० राम स्वरूप चतुर्वेदी— लोक भारती प्रकाशन, तृतीय संस्करण—1998
6. तार सप्तक से गद्य कविता: डॉ० राम स्वरूप चतुर्वेदी—लोक भारती प्रकाशन, प्रथम संस्करण—1997
7. हिन्दी साहित्य और संवेदना का विकास: डॉ० राम स्वरूप चतुर्वेदी— लोकभारती प्रकाशन, पुनर्मुद्रण—1993
8. हिन्दी कविता का वैयक्तिक परिपेक्ष्य: डॉ० राम कमल राय—लोक भारती प्रकाशन, प्रथम संस्करण—1981
9. नई कविता नई दृष्टि: डॉ० राम कमल राय— प्रकाशक—हिन्दुस्तानी एकेडेमी इलाहाबाद, प्रथम संस्करण—1997
10. नई कविता और अस्तित्ववाद: राम विलास शर्मा—राजकमल प्रकाशन नई दिल्ली, प्रथम छात्र संस्करण—1993
11. नयी कविता के प्रमुख हस्ताक्षर : संतोष तिवारी
12. छठवाँ दशक : विजय देव नारायण साही — प्रकाशक हिन्दुस्तानी एकेडेमी, इलाहाबाद—1987
13. कविता से साक्षात्कार—मलयज

14. नयी कविता के प्रतिमान: लक्ष्मी कान्त वर्मा, भारती प्रेस प्रकाशन, इलाहाबाद
15. नये प्रतिमान पुराने निकष . लक्ष्मी कान्त वर्मा-लोक भारती प्रकाशन, इलाहाबाद, 1996
16. कविता के नये प्रतिमान. डॉ० नामवर सिंह-राजकमल प्रकाशन नयी दिल्ली-1993
17. नयी कविता मे युग बोध: डॉ० मन्जु दूबे-अनुपम प्रकाशन, पटना-1987
18. नयी कविता: डॉ० कान्ति कुमार-मध्य प्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी-1972
19. नयी कविता-सीमाएँ और समस्याएँ . गिरिजा कुमार माथुर-1966
20. नया हिन्दी काव्य: डॉ० शिव कुमार मिश्र - 1962
21. व्यंग्य क्या, व्यंग्य क्यों . स० श्याम सुन्दर घोष - सत्साहित्य प्रकाशन दिल्ली-प्रथम संस्करण-1983
22. नयी कविता-नया मूल्यांकन : डॉ० प्रेमशंकर - 1988
23. सप्तक काव्य : डॉ० अरविन्द - मैकमिलन कम्पनी आफ इंडिया लिमिटेड-1976
24. सप्तक त्रय : आधुनिकता एव परम्परा - डॉ० सूर्य प्रकाश विद्यालकार-शलभ बुक हाउस, मेरठ ।
25. प्रतिनिधि कविताएँ : स० सुरेश शर्मा - राज कमल प्रकाशन नई दिल्ली प्रथम संस्करण-1994
26. कबीर : डॉ० हजारी प्रसाद द्विवेदी - हिन्दी ग्रन्थ रत्नाकर कार्यालय बम्बई-1964
27. आधुनिक हिन्दी कविता में बिम्ब विधान : केदार नाथ सिंह-भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन, नई दिल्ली-1971

28. आधुनिक हिन्दी साहित्य का इतिहास: डॉ० बच्चन सिंह—लोकभारती प्रकाशन—संशोधित संस्करण—1999
29. रघुवीर सहाय का कवि कर्म : सुरेश शर्मा, पीपुल्स लिटरेसी प्रथम संस्करण—1981
30. रघुवीर सहाय की काव्यानुभूति और काव्य—भाषा: डॉ० अनन्त कीर्ति तिवारी, विश्वविद्यालय प्रकाशन वाराणसी—1996
31. सीढियों पर धूप में :(1960) रघुवीर सहाय
32. आत्महत्या के विरुद्ध :(1967) रघुवीर सहाय
33. हँसो—हँसो जल्दी हँसो :(1975) रघुवीर सहाय
34. लोग भूल गये है :(1982) रघुवीर सहाय
35. कुछ पते कुछ चिड़ियाँ :(1989) रघुवीर सहाय
36. एक समय था :(1995) रघुवीर सहाय
37. प्रतिनिधि कविताएँ (रघुवीर सहाय). स०—सुरेश शर्मा, राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली—1994
38. भारती का काव्य: रघुवंश (स० इन्द्रनाथ मदान)—दि मैकमिलन कम्पनी आफ इण्डिया लिमिटेड प्रथम संस्करण—1980
39. धर्मवीर भारती : स० प्रभाकर श्रोत्रिय — आयाम प्रकाशन, नई दिल्ली प्रथम संस्करण—1992
40. आजकल (भारती प्रसंग): अगस्त 2002— सम्पादक—सुभाष केड़िया
41. ठडा लोहा (1952) · डॉ० धर्मवीर भारती
42. सात गीत वर्ष (1959): डॉ० धर्मवीर भारती
43. कनुप्रिया : डॉ० धर्मवीर भारती
44. सपना अभी भी (1993): डॉ० धर्मवीर भारती
45. अंधायुग (1954): डॉ० धर्मवीर भारती

46. धर्मवीर भारती ग्रन्थावली (भाग-तीन) स० चन्द्रकान्त बांदिवडेकर, वाणी प्रकाशन नई दिल्ली, प्रथम संस्करण-1998
47. नरेश मेहता का काव्य, विमर्श और मूल्यांकन: श्री प्रभाकर शर्मा, पंचशील प्रकाशन, जयपुर-1979
48. कवि श्री नरेश मेहता और उनका काव्य · डॉ० विष्णु प्रभा शर्मा
49. नरेश मेहता का काव्य प्रवृत्ति विश्लेषण : श्री प्रभाकर शर्मा
50. आधुनिकता से आगे-नरेश मेहता. डॉ० मीरा श्रीवास्तव लोक भारती प्रकाशन
51. नरेश मेहता-कविता की उर्ध्व यात्रा : डॉ० राम कमल राय-लोक भारती प्रकाशन इलाहाबाद ।
52. नरेश मेहता-एकान्त शिखर डॉ० प्रमोद त्रिवेदी-लोकभारती प्रकाशन इलाहाबाद
53. वनपाखी सुनो (1957): नरेश मेहता
54. बोलने दो चीड़ को (1961): नरेश मेहता
55. मेरा समर्पित एकान्त (1963): नरेश मेहता
56. उत्सवा (1979): नरेश मेहता
57. तुम मेरा मौन हो (1982): नरेश मेहता
58. अरण्या (1985): नरेश मेहता
59. आखिर समुद्र से तात्पर्य (1988): नरेश मेहता
60. देखना एक दिन (1990): नरेश मेहता
61. पिछले दिनो नंगे पैरों : नरेश मेहता
62. संशय की एक रात (1962): नरेश मेहता
63. महाप्रस्थान (1975): नरेश मेहता
64. प्रवाद पर्व (1977): नरेश मेहता

65. शबरी (1977): नरेश मेहता
66. शमशेर कवितालोक जगदीश माथुर—राधाकृष्ण प्रकाशन, 1982
67. शमशेर . प्रभाकर श्रोत्रिय — साहित्य अकादमी — 1997
68. कवियो का कवि शमशेर . डॉ० रजना अरगडे—वाणी प्रकाशन नई दिल्ली—1988
69. शमशेर की कविता : नरेन्द्र वशिष्ठ : वाणी प्रकाशन, नई दिल्ली—1980
70. कुछ कविताएँ (1959) शमशेर बहादुर सिंह
71. कुछ और कविताएँ (1961):शमशेर बहादुर सिंह
72. चुका भी हूँ मैं (1975):शमशेर बहादुर सिंह
73. इतने पास अपने (1980). शमशेर बहादुर सिंह
74. उदिता (अभिव्यक्ति का संघर्ष)(1980): शमशेर बहादुर सिंह
75. बात बोलेगी, हम नहीं (1981): शमशेर बहादुर सिंह
76. काल तुझसे होड है मेरी (1988): शमशेर बहादुर सिंह
77. प्रतिनिधि कविताएँ (शमशेर बहादुर सिंह : स० नामवर सिंह—राजकमल प्रकाशन — नई दिल्ली
78. भवानी प्रसाद मिश्र काव्य की भाषा . डॉ० संतोष कुमार तिवारी
79. हिन्दी अनुशीलन : भारतीय हिन्दी परिषद् का त्रैमासिक मुख-पत्र, संयुक्ताक, सितम्बर—दिसम्बर—1998
80. भवानी प्रसाद मिश्र और उनका काव्य : डॉ० प्रभा
81. भवानी प्रसाद मिश्र . स० सुरेश चन्द्र त्यागी
82. भवानी प्रसाद मिश्र व्यक्तित्व एवं कृतित्व . राजकुमारी गडकर
83. भवानी भाई : स० प्रेम शंकर रघुवंशी
84. समकालीन सृजन : स० लक्ष्मण केडिया
85. गीत फ़रोश (1956):भवानी प्रसाद मिश्र

86. चकित है दुःख (1968) . भवानी प्रसाद मिश्र
87. अंधेरी कविताएँ (1968) भवानी प्रसाद मिश्र
88. गांधी पंचशती (1970) भवानी प्रसाद मिश्र
89. बुनी हुई रस्सी—(1971) : भवानी प्रसाद मिश्र
90. खुशबू के शिला लेख (1973) भवानी प्रसाद मिश्र
91. व्यक्तित्व (1974): भवानी प्रसाद मिश्र
92. परिवर्तन जिए (1976): भवानी प्रसाद मिश्र
93. अनाम तुम आते हो (1976) भवानी प्रसाद मिश्र
94. इद न ममं (1977) भवानी प्रसाद मिश्र
95. कालजयी (1980): भवानी प्रसाद मिश्र
96. शरीर, कविता, फसलें और फूल (1980): भवानी प्रसाद मिश्र
97. मान सरोवर दिन (1980) भवानी प्रसाद मिश्र
98. सम्प्रति (1980): भवानी प्रसाद मिश्र
99. नीली रेखातक (1984). भवानी प्रसाद मिश्र
100. ये कोहरे मेरे हैं : भवानी प्रसाद मिश्र
101. त्रिकाल सन्ध्या : भवानी प्रसाद मिश्र
102. तूस की आग : भवानी प्रसाद मिश्र